OCIO, CULTURA Y ESTILOS EN Página/12 AÑO 1 • Nº 43 • DOMINGO 8 DE JUNIO DE 1997

Abel Ferrara
Cuando los gángsters estudiaban teología

El Samovar
Blues en la Boca



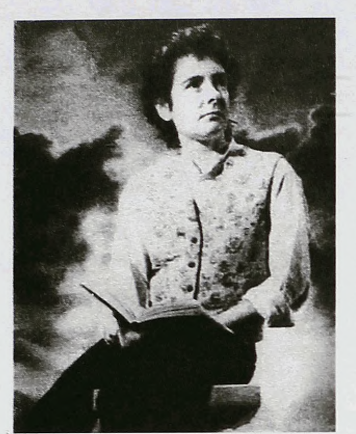
Philip Roth
Un libertino llamado Sabbath

Alberto Ure
Ser o no ser comercial



Lejos de Hollywood y sin efectos especiales: Constantin Costa Gavras y Bertrand Tavernier contra los dinosaurios, los superhéroes, las explosiones y los presupuestos multimillonarios

VALE decir



El sexo de los escritores

■ En una entrevista publicada en el londinense *The Times Literary Supplement*, la escritora inglesa Jeannette Winterson (que hace unos años le birló la esposa a su colega Julian Barnes) confesó sus aventuras como prostituta lesbiana. La autora de *Fruta prohibida* contó cómo se encontraba con "mujeres casadas que se sentían solas en sus habitaciones de hotel en Knightsbridge o Sloane Square. Me pagaban con cacerolas Le Creuset que compraban en esos negocios". Según su editora en Granta Books, Jeannette posee una hermosa colección de ollas y sartenes de la prestigiosa marca francesa.

■ Charles Dickens no sería la persona recatada que siempre se supuso. Al menos así queda de manifiesto en un trabajo reciente titulado *The Private Parts of Victorian Fiction*, de William Cohen. Según este profesor de la Universidad de Maryland, Dickens era homosexual y pedófilo. Las pruebas de tan escandalosa aseveración no estarían en escritos recién descubiertos o en episodios de su vida contados por testigos, sino en una lectura atenta de la obra dickensiana. ¿El típico delirio de los *papers* de los profesores norteamericanos?

La guerra de los dibujitos

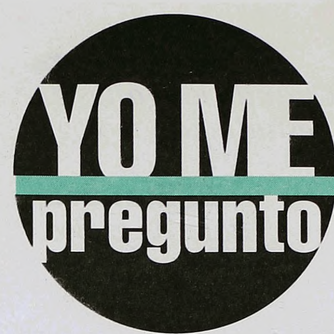


Por su nombre podría ser un personaje de alguna cybernovela: Bill Mechanic. Pero no: se trata del nuevo hombre fuerte de la Fox Filmed Entertainment y una de las diez personas más poderosas de Hollywood según la revista Premire. *Mechanic conquistó su lugar gracias a los éxitos obtenidos con* Día de la Independencia *y la nueva versión de la trilogía de* La guerra de las galaxias. *Mientras prepara la salida de nuevas secuelas (*Máxima velocidad II, Alien Resurrection*), Mechanic ha decidido salir a pelearle el gran negocio de las películas de animación a la mismísima Disney. Mechanic conoce el paño: antes de trabajar para la Fox estuvo nueve años en los estudios Disney y conoció de cerca el crecimiento fulgurante de los tutores del Pato Donald. Apenas instalado en la Fox, Mechanic creó un departamento de animación. De ahí saldrá en noviembre de este año la primera película de dibujos animados de los estudios Fox: se trata de* Anastasia, *inspirada en la historia de la supuesta última sobreviviente de los Romanov, los amos y señores de la Rusia zarista. Meg Ryan prestará su voz a la princesa, John Cusack pondrá la suya en labios del seductor Dimitri y Christopher Lloyd se encargará de las palabras del maléfico Rasputín. En Disney ya temen que el queso no sea sólo para el ratón Mickey.*



D. H. Lawrence en japonés

La historia comenzó en los años '20 cuando un escritor y traductor japonés, Sei Ito, quedó fascinado con El amante de lady Chatterley, *la novela de D. H. Lawrence. La tradujo al japonés pero los problemas sociales y luego la guerra retrasaron la aparición de las aventuras amorosas de la dama inglesa.* Chatarei Fujin no Koibito, *tal el nombre de la novela en japonés, recién vio la luz en 1950. Por entonces, la censura en Japón era muy fuerte y fueron llevados a juicio el traductor y el editor, Hisajiro Oyama. Ocho años después fueron condenados por pornógrafos y quedaron en la miseria. Hasta el año pasado, sin embargo, circularon distintas versiones de la novela de Lawrence en japonés, todas rigurosamente expurgadas. Rei Ito, el hijo del traductor, decidió poner en el mercado la traducción original, que tiene 80 páginas más que las ediciones censuradas. Fin amargamente feliz de la historia: la nueva edición de* Chatarei Fujin no Koibito *vendió en los primeros meses de este año más de 200.000 ejemplares. De haberse enterado del éxito tardío de esta obra problemática, el editor original, el traductor y, por qué no, el autor, se hubieran hecho el harakiri.*



¿Por qué tiritamos cuando tenemos frío?

Para no ponernos la capa de tu tío.
Verónica, de Lanús Este

Acá tiritamos cuando hace calor.
David, de la Antártida

Porque evita la formación de hielo debajo de los sobacos.
Valdemar, de Lanús

Porque el frío en tiritas se siente mucho más.
Mario, de General Roca

Porque si tiritáramos en verano nos tomarían por locos.
Sportivo Winnicott

Tiritamos para no hacernos encima, porque el frío nos da ganas de hacer pis.
Sportivo Winnicott Junior

Son los espasmos de los huesos al contraerse por el frío.
Otro Winnicottense

Porque si sudáramo nos moriríamo del pasmo.
Miguel, de City Bell

Porque en el fondo el invierno es un niño. Y el nuestro es un trabajo de mímesis con el sonajero para calmarlo.
Donald, de Colegiales



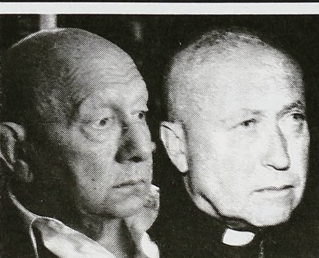
Para el próximo número: ¿Por qué El Principito pedía que le dibujaran un cordero?

Objeto de la semana

TRUCHFISH

La escena: sábado a la mañana –9, 9 y cuarto–; usted todavía en la cama. Abre un ojo, observa que el tiempo sigue nublado, se pone el gorrito con los anzuelos, saca la botella de ginebra de abajo de la cama –da un trago largo, sereno, heroico– y saca el Truchfish del cajón de la mesita de luz. Acomoda bien la almohada, se sienta y arroja lo más lejos posible el sedal virtual esperando que algo pique. Luego, con una media sonrisa al mejor estilo Clint Eastwood, da vueltas la palanquita simuladora del reel. Su mujer lo mira, no lo entiende, piensa que está loco. No se preocupe, eso siempre pasa. Sea feliz sin moverse de su casa: use el Truchfish, y coma ravioles o milanesas, que a la final son platos más ricos.

SEPARADOS AL NACER



¿Monseñor Castoriadis? ¿Cornelius Laguna?

COMUNIQUESE CON RADAR

Para contestar el *Yo me pregunto*, o para proponer el *Objeto de la semana*...

FAX: 334-2330
e-mail: pagina12@ba.net



"... se descubriría que el elogio que se hace al gaucho, obedece quizá a la intensa legión que esta **langosta humana** ha producido al desaparecer de la campaña, con su rancho piojoso, sus perros flacos y pulguientos y sus malas artes de desocupado sempiterno, que en tiempos de elecciones se mataba por cualquier caudillo que le pagara unos pesos con que jugar a la taba."
ROBERTO ARLT
Aguafuertes porteñas (1932).

Arlt y los gauchos

Por DAVID VIÑAS El ataque frontal de Roberto Arlt a la tardía literatura gauchesca, ya sea al *Zogoibi* de Enrique Larreta o al *Segundo Sombra* de Güiraldes, revela en su misma agresividad cuáles eran sus opiniones más "sinceras" –según él mismo subraya–, en esta franja que funcionaba hacia 1930 como eje central de la polémica literaria en la Argentina.

Si bien es cierto que, en el caso de Güiraldes, Arlt señala matices en el orden personal, prosigue nombrando con precisión a qué se opone desde sus perspectivas adscriptas a un *"modernismo urbano"*: "Hicieron circular esa desvalorizada moneda del gaucho", dice encarnizándose especialmente con la secuela de imitadores de aquellos dos escritores, los más notorios tanto por su amplia difusión como por su origen social. La diatriba prosigue describiendo ese proceso "neogauchista" como un centro generador de sucesivas ondas cada vez más degradadas: "Y los eternos imitadores, la cáfila de escritorzuelos desocupados, recitadores de radio, compositores de tango, y declamadoras profesionales, hicieron el resto".

El ataque se prolonga en desplazamiento hacia una dura controversia con el *"nacionalismo campesino"*, debate que se le va superponiendo con los argumentos que aluden a los componentes sociales de los sostenedores del renovado gauchismo: "Gente que viaja en automóvil, que tiene heladera eléctrica (¡sic!), visita Europa y se desvanece escuchando a Stravinsky, ha dado con la moda del gaucho", señala Arlt, sin cortesías.

Los argumentos que va desplegando muestran ciertos ecos que: 1) recuperan enfrentamientos laterales con la "nueva sensibilidad", y ubican a Roberto Arlt en una zona ideológica donde su urbanismo vibra impregnado de residuos provenientes de una reciente inmigración; 2) exhiben restos que se le yuxtaponen a su ataque al nacionalismo elitista, en pleno desarrollo –corresponde contextuar– entre el *Rosas* de Ibarguren y la fundación del "Instituto Juan Manuel de Rosas", patrocinado por los hermanos Irazusta (síntomas en una tercera etapa del revisionismo rosista que, a su vez, se calcan, a lo largo de los años 30, con la difusión y apogeo de las diversas inflexiones del fascismo internacional); y 3) los razonamientos de Arlt recuperan, por lo menos, la tradición liberal sarmientina más violenta, de decisiva incidencia incluso en la izquierda tradicional, pasando por Roberto J. Payró y el "antimoreirismo" del 1900 y sus críticas permanentes a todo tipo de gauchería.

"Qué diablos es lo que ha hecho el gaucho, qué rieles ha tendido en la pampa, qué postes telegráficos ha colocado", continúa Arlt implacable. Resonancias que, además, se inscriben en la antigua vertiente del darwinismo social del liberalismo argentino del siglo XIX. "Indolente por naturaleza, incapaz de inventar la silla (se sentaba en una cabeza de buey), atrasado al punto de no efectuar cultivos", insiste Arlt. En lo esencial, son los mismos argumentos con que se cuestionaba a los "vagos y ociosos" en *El Telégrafo Mercantil* de 1801, polvoriento epítome periodístico inaugural del liberalismo argentino, cuyas perspectivas recorren todo el siglo XIX con algunas modificaciones coyunturales, hasta llegar a la zona de los "victorianos progresistas" que proliferan desde 1860, y las secuelas difundidas por Ramos Mejía y el Ingenieros inicial.

Como es tan virulento y esquemático el artículo de Arlt, me pregunto si exagero al evaluarlo y sigo recorriendo el texto: "Los montoneros de aquellos tiempos eran de robo". Arlt no se detiene ni para plantearse si esos rasgos eran una *esencia* o el resultado de alguna dialéctica histórica. "Degüello y violación, el gaucho histórico constituye el elemento más sombrío." Y embalado en su argumentación, Arlt llega a bordear el más lamentable racismo, que recuerda a Agustín Alvarez o Carlos Octavio Bunge: "Pero la haraganería del gaucho alcanzaba tal profundidad que, si no podemos pretender que inventara la silla, al menos se le pudiera exigir que absorbiera los elementos de civilización que aportaba el extranjero".

Por cierto: son previsibles las atenuaciones que se puedan plantear justificando "el valor específicamente literario" más allá de estas polémicas. Pero recuperar esta suerte de exasperación argumental en el itinerario de Roberto Arlt, desde ya que reenvía a sus diversos componentes y contradicciones, así como al momento histórico en que se escriben con sus cruces de diacronías y sincronías. De cualquier manera, y por ahora, convendría comparar la secuela inesperada de argumentos utilizados por este heterodoxo de la Década Infame con las entonaciones que ponía en circulación, en relación con los gauchos, otro "fuera de lugar", un anarquista militante como Alberto Ghiraldo, a través de sus obras de teatro y de su práctica periodística, en los alrededores del 1900.

Digo, para ir matizando, si cabe, ciertas canonizaciones que muy poco tienen que ver con la dramática fundamental y crispada de Roberto Arlt. R

Sumario



"Creo mucho en esa fórmula que García Márquez enunció a los estudiantes de la Escuela de Cine de Cuba para combatir el ostracismo: contrabandear temáticas y contenidos latinoamericanos en el envase de las formas narrativas norteamericanas. Eso permite acercar el cine hacia el público. Sobre todo porque la gente ya está acostumbrada a esa fórmula. Y, en este caso, se acercará a ideas, estéticas y problemáticas específicamente latinoamericanas."

COSTA GAVRAS

En el nombre del cine

Conocieron a Pino Solanas en París, cuando estrenó "La hora de los hornos". Esta semana estuvieron en Buenos Aires, convocados por él, como estrellas del Encuentro Internacional sobre el Espacio Audiovisual, en defensa del pluralismo de las imágenes y contra la hegemonía del estilo hollywoodense de filmar. Alan Pauls relata las bambalinas de las maratónicas tres jornadas de ambos directores en una ciudad que los dejó "estupefactos por el nivel de ruido".

Por ALAN PAULS "No somos los hermanos Dalton del cine europeo", se ataja Bertrand Tavernier en el bar del Bauen. A su lado, Costa Gavras asiente con una suave sonrisa griega. No hace falta estudiar demasiado a esta pareja de cineastas para confundirla, más bien, con una versión geminiana de Lucky Luke, ese cowboy chueco que hostigaba a los Dalton en un improbable Far West de historieta francesa. "Tampoco formamos una pareja", agrega Costa Gavras, como si refutara una calumnia de semanario amarillo. Si están juntos en Buenos Aires, mareados por un vértigo de entrevistas, conferencias, proyecciones cinematográficas y hasta diputados nacionales, es por culpa de un viejo compañero de ruta, Pino Solanas, que los convocó para integrar la delegación europeo-brasileña que durante tres días puso sobre el tapete uno de los problemas clave de la cultura de este fin de siglo: la regulación del espacio audiovisual. Ambos conocen a Solanas desde la época en que presentó en París *La hora de los hornos*, pero el motivo de la convocatoria no fue sólo amistoso. Además de cineastas, Tavernier y Costa Gavras son también militantes activos de la causa que desde hace algunos años estrecha las filas de los artistas, intelectuales y políticos de Europa: la defensa y protección del pluralismo audiovisual frente a la voluntad de hegemonía de la imagen norteamericana.

Aunque no tengan la costumbre de viajar juntos, basta verlos compartir el escenario del teatro Alvear, un salón de la Cámara de Diputados o la mesa de un restaurante de Corrientes (algunos de los muchos decorados que incluye la agenda del II Encuentro Internacional sobre el Espacio Audiovisual) para reconocer la misión, el énfasis justiciero y hasta el escándalo que los une. "Europa acordó pasar por la TV europea un 50 por ciento de material cinematográfico europeo, la BBC inglesa, un 85 por ciento de material inglés y la TV canadiense, un 60 por ciento de imágenes canadienses. Hablamos de regular, de fijar cuotas de



pantalla, para no sucumbir a los Stallone y los Schwarzenegger. Pero los norteamericanos ponen el grito en el cielo: nos acusan de proteccionistas, de violar la libertad de empresa o de expresión. Sin duda está en juego la libertad: la de elegir entre una pluralidad de estéticas y de sentidos. No la que enarbolan los norteamericanos, que es la libertad del zorro en el gallinero", dice Tavernier.

Costa Gavras es menos locuaz y metafórico que su colega. También menos corpulento, pero aun así suscribe su alegato en voz baja, con su raro francés de extranjero: "No tiene sentido imponer cuotas de pantalla en el cine, porque el cine es una elección. Pero la televisión está en todas las casas, y la única elección es apretar un botón. El problema es cuando apretás un botón, y después otro, y otro más, y sólo encontrás lo que decidió programar un único vendedor de imágenes. Entonces perdés incluso la pequeña libertad de apretar un botón".

Corteses y vehementes, los dos huéspedes coinciden con su anfitrión Solanas en una misma urgencia: impedir que el espacio audiovisual se convierta en un Wild West a merced de las fuerzas del mercado. A lo largo de tres maratónicas jornadas exponen su prédica (Costa Gavras en un castellano entablillado; Tavernier, después de multiplicar las disculpas, en un francés altisonante y florido) en conferencias de prensa, cines y teatros, claustros universitarios y salones legislativos, ante una sucesión de públicos heterogéneos que los contemplan con aire desconcertado, a caballo entre la sordera y el entusiasmo. Salvo para los especialistas, expresiones como *espacio audiovisual, cuota de pantalla* o *telecracia* suenan vagamente exóticas, como hábitos de una civilización demasiado avanzada que ya no tiene que preocuparse por pagar a sus docentes, desentrañar mafias postales o resolver asesinatos de periodistas. Pero cuando la eurodiputada Luciana Castellina, presidenta de la Comisión de Cultura del Parlamento Europeo, advierte en su genial cocoliche contra "la macdonaldización de la cultura", el público sale de la modorra y se estremece en una carcajada cómplice. Y cuando Pino Solanas llama a resistir "la invasión norteamericana", la risa general estalla en unasalva de aplausos militantes, como si el debate sobre el espacio audiovisual resucitara fervores que la política solía despertar hace años en otros campos de batalla.

Los pormenores técnicos de esta relativamente nueva geopolítica de la imagen podrán resultar herméticos o distantes, pero sus gritos de guerra dan en el blanco. Se habla de pluralismo, de democracia y del derecho a la diversidad, pero lo que parece encender al auditorio no son esas voces aceptables del progresismo contemporáneo sino algo más arcaico y acaso más irreductible: el eco del *Yankis, go home* que el Tercer Mundo gritaba antes de que la industria audiovisual alterara radicalmente el estatuto de las imágenes, las identidades y las patrias políticas. Pero las cosas no son tan simples, y tanto el caso de Tavernier como el de Costa Gavras son un buen síntoma de la complejidad que se esconde bajo la exaltación de las consignas.

La tesis Tavernier

En *La carnada*, su último film estrenado en la Argentina, Tavernier dramatiza una de las muchas puntas de ese ovillo que es la relación con la imagen norteamericana. Alimentados con base en series y películas made in USA, tres veinteañeros franceses perfectamente "normales" sueñan con hacerse millonarios vendiendo jeans en Estados Unidos. Pero necesitan dinero, y para conseguirlo ponen en práctica las recetas que les imparte la televisión, deslizándose despreocupadamente hacia una pesadilla de violencia y de crimen. "Hay toda una generación de espectadores que ha sido criada con esa orgía de destrucción que muestra el cine industrial norteamericano", dice Tavernier, orgulloso de haber sido educado por las imágenes de John Ford, Raoul Walsh y William Wellmann, la gran tradición clásica norteamericana. "Steven Seagal, Jean Claude Van Damme, videojuegos. No hay film de Bruce Willis donde no haya al menos trescientos planos de vidrios que explotan. Y no por casualidad esa orgía de violencia es contemporánea de fenómenos bastante nuevos, como el vandalismo gratuito. Antes la violencia grupal estaba circunscripta en ciertas ciudades. Ahora es global: está en todas partes. En París, por ejemplo, no hay cine suburbano que no haya sufrido algún acto de vandalismo. Ni siquiera quieren robar: simplemente rompen los vidrios. Es una especie de placer, tan irresponsable como el que se ve en las películas que consumen los personajes de *La carnada*."

"Para maldecir a los críticos que demolieron "El quinto elemento" en Cannes, Bruce Willis dijo que la palabra escrita ya no tiene ninguna importancia. Es un acto imbécil e irresponsable. ¡Sobre todo viniendo de un actor! Cuando no haya palabras escritas ya no habrá papeles para él. Y menos aún cuando se clonen las imágenes."

TAVERNIER

Si el film de Tavernier demoró en estrenarse en Estados Unidos fue, según su director, porque se desmarca del modelo moral norteamericano. "Es un film que llama a la responsabilidad, sin duda, pero jamás nombra a un culpable y deja sus preguntas sin contestar, lo que para un espectador medio norteamericano es inconcebible. En rigor, mi idea es que el espectador se haga responsable. Las imágenes tienen responsabilidad en los hechos de violencia, pero ¿quién permite esas imágenes? También la falta de educación, la desocupación, la marginalidad, pero ¿por qué los gobiernos autorizan ese estado de cosas? Es cierto que en los films de John Ford o de William Wellman había violencia, pero al decidir cómo ponerla en escena esos directores siempre se planteaban problemas que eran a la vez formales y morales: había cosas que se prohibía mostrar. Como yo mismo, en *La carnada*: cierro una puerta para que el espectador no vea la escena del crimen. Lo grave es que, hoy, esa moral de la puesta en escena parece haber desaparecido de la cabeza de muchos realizadores. La reflexión ha sido reemplazada por la tecnología."

Intermezzo

¿Cosas que no mostrarían jamás en una película?

Tavernier: una escena de tortura.

Costa Gavras: gente desnuda haciendo el amor en la cama. "Me sonaría completamente falso."

Tavernier: "Estoy de acuerdo. Sí filmaría, en cambio, el momento antes de hacer el amor, lo que las películas eróticas y pornográficas siempre omiten. Allí la gente siempre está ya desnuda".

Costa Gavras: "Sí, abriendo grande la boca y besándose".

El caso Costa Gavras

Hace ya diez años, en la Escuela Internacional de Cine de Cuba, García Márquez proporcionaba a un grupo de estudiantes la fórmula esteticopolítica que arrancaría al cine latinoamericano de su ostracismo: contrabandear temáticas y



En el nombre del cine

contenidos latinoamericanos en el envase de las formas narrativas norteamericanas. Confinando al museo el experimentalismo de Glauber Rocha, e incluso las audacias brechtianas de *La hora de los hornos*, una astuta táctica de mercado reemplazaba con optimismo el concepto de un arte político.

A diferencia de Tavernier, que aún busca deslindar su escritura cinematográfica de los parámetros USA, Costa Gavras es acaso la encarnación más cabal de esa estrategia de infiltración. "Creo mucho en esa fórmula de Gabo, porque permite acercar el cine hacia el público y acercarle, en este caso, ideas, estéticas y problemáticas específicamente latinoamericanas. Sobre todo porque la gente ya está acostumbrada a esa fórmula. Pero, aunque creo que el cine es el arte más popular, también creo en la necesidad absoluta de un cine de vanguardia, como el que se hace en Francia. El cine-fórmula exige otro cine que lo empuje hacia adelante. Uno no puede vivir sin el otro. Gente como los hermanos Coen, John Sayles o el mismo Woody Allen no existirían sin la influencia del cine europeo. Y yo tampoco: el cine norteamericano me alimentó siempre. Pertenezco a una generación de cineastas que tiene un padre y una madre, y que se niega a vivir sólo con uno de ellos", dice.

"El último día de rodaje de "Desaparecido", en México, el productor de la película apareció en el set con una orquesta de mariachis y champagne para todos. Vino hacia mí y me dijo que era la primera vez en ocho años que la Universal terminaba una producción en el tiempo y el presupuesto previstos."

COSTA GAVRAS

El amigo americano I

Tavernier filmó en Estados Unidos *Alrededor de la medianoche* (su "película de jazz" con el saxofonista Dexter Gordon); Costa Gavras lleva buena parte de su obra realizada allí, desde *Desaparecido* hasta *Mad City* (la película con John Travolta y Dustin Hoffman que acaba de terminar). Pero meterse en la boca de ese lobo ya es prácticamente una tradición fatal del cine europeo, una suerte de servicio militar obligatorio que se impuso en la década del 30, con la emigración de un grupo de brillantes directores centroeuropeos (Billy Wilder, Fritz Lang, Douglas Sirk), y que en la era contemporánea lleva reclutados, de Michelangelo Antonioni a Wim Wenders, a las más notables cámaras del cine de autor. La historia de esas mudanzas artísticas (algunas definitivas, otras efímeras) está llena de fascinaciones y de odios, de Edipos y de parricidios, de milagros y de heridas irreparables, pero lo cierto es que la fábrica de sueños americana nunca deja de parpadear, brillante, en el horizonte del cine europeo, no importa si es para conquistarla, sabotearla o morir sepultado bajo su peso.

¿Cómo preservar, filmando en el corazón de la industria americana, la identidad de un imaginario diferente? Costa Gavras, mimético confeso, no parece el tipo de cineasta más pertinente para contestarlo, pero recoge el guante en el acto: "Siempre que filmé en Estados Unidos trabajé con un equipo francés. El director de fotografía, el sonido, el montaje: todo el aspecto artístico del film. Hasta hago en París la posproducción. Las cuestiones administrativas se las dejo a ellos. Y siempre resisto la tentación de los *grandes medios* que tratan de infligirme. Si logran encajarte sus famosas grúas en toda la película, estás perdido. Yo las uso cuando las necesito: un día y se terminó. Es un principio clave para mantener el control".

Tavernier, rápido para aprovechar las pausas de Costa Gavras, cita a un amigo americano común, Irvin Winkler, que produjo películas de ambos. "Winkler, que ha trabajado como productor con más de cuarenta directores, me confesó que jamás le tocó tratar con cineastas menos caprichosos y egocéntricos que nosotros dos. Nunca quisimos cambiarnos de hotel ni rehacer el papel membretado de la oficina ni tener la misma marca de automóvil que el actor principal, problemas que en Estados Unidos son constantes. Todo ese tiempo, ese dinero y esa energía nosotros los invertimos en la pantalla, no en vanidades estúpidas. Un ejemplo: para filmar *Alrededor de la medianoche* yo gasté cerca de 40 mil metros de película, el mismo metraje que Martin Scorsese usó para una escena de *El rey de la comedia*." Costa Gavras, casi transportado, recuerda: "Winkler decía que terminábamos *in time* y *on budget* (sin excederse en las jornadas de filmación y de presupuesto). El último día de rodaje de *Desaparecido*, en México, invadió el set con una orquesta de mariachis y champagne para todos. Vino hacia mí y me dijo que era la primera vez en ocho años que la Universal terminaba una producción en el tiempo y el presupuesto previstos".

Fábula súbita

Costa Gavras en el teatro Alvear, algo abrumado después de los discursos de Solanas, Tavernier y la eurodiputada Castellina. Confiesa que ya todos han dicho mejor lo que él, que trabaja con imágenes, sólo podría balbucear. Pero cuenta este cuento zen de la era mediática: un alto ejecutivo de una *major* norteamericana se reúne con un directivo del canal francés Arte, tal vez el experimento de televisión cultural más sorprendente del momento. El norteamericano dice: "Ustedes hacen muy buenos quesos, nosotros hacemos muy buenas imágenes. ¿Por qué no hacen ustedes los quesos y nosotros las imágenes?".

Llorar por las imágenes

Tavernier cita la frase con que el documentalista francés Chris Marker termina su película sobre el cineasta ruso Alexandre Medevkin. "Parece, Alexandre, que cuando uniste dos imágenes por primera vez, te diste cuenta de que al pegarlas creabas una idea y un sentido nuevos. Y parece que te pusiste a llorar. Ahora me pregunto cuánto más llorarías frente a estos millones de imágenes sin ideas ni sentido."

El extranjero

Pocas horas después de aterrizar en Buenos Aires, Tavernier almuerza en un restaurante del paseo La Plaza, sentado frente a Luis Puenzo y Carlos Galletini. Casi no ha tenido tiempo de hacer lo que le gusta hacer cuando llega a una ciudad extranjera: pasear por la calle, mirar la gente y los negocios, prender la televisión para descubrir qué clase de imágenes ve el país desconocido que lo recibe. Parece algo aturdido, pero su verborragia, acuciada por el grabador de Luciano Monteagudo, está rozagante. "Esto es peor que un rodaje: el jet lag, las entrevistas, el vino tinto. Muy bueno, pero fuerte. Cuando filmo, al menos, nunca tomo." Durante toda la comida ha tenido un cartel colgado del cuello: *Todos somos docentes*.

Días más tarde, refugiado en el hotel, acepta con reticencia compartir sus imágenes de Buenos Aires: "No tengo muchas, y seguramente son superficiales, pero tengo la impresión de que la situación social es explosiva, con gremios enteros en huelga y estado de insurrección. No puedo sino apoyarlos. Percibo también un Estado autoritario, ensimismado, que se niega a enfrentar ciertas realidades. Lo veo en el campo audiovisual, donde creo que el Presidente, que tiene al respecto responsabilidades enormes, muestra actitudes extraordinariamente retrógradas. Pero al mismo tiempo siento que es un país con un potencial formidable, sólo que despilfarrado. Y estoy estupefacto por el nivel de ruido".

El amigo americano II

El mes pasado, el Festival de Cannes cumplió medio siglo de vida. La institución más paradigmática del pluralismo cinematográfico francés festejó el aniversario con una pompa inusitada. Sin embargo, el elegido para inaugurar el Festival no fue un cineasta francés ni europeo ni norteamericano. Ni siquiera fue un cineasta. Fue Bruce Willis, protagonista de *El quinto elemento*. El último arrebato de megalomanía infanto-publicitaria de Luc Besson (una gigantesca coproducción franconorteamericana) demuestra al menos que no todos los directores de cine europeos están embarcados en la protección del mismo imaginario.

Dice Tavernier: "Besson no me sorprende. Todo el mundo tiene derecho a querer convertirse en un director norteamericano. Más me sorprendieron las declaraciones de Bruce Willis, que para maldecir a los críticos que demolieron su film dijo que la palabra escrita ya no tiene ninguna importancia. Es un acto imbécil e irresponsable. ¡Sobre todo viniendo de un actor! Cuando no haya palabras escritas ya no habrá papeles para él. Y menos aún cuando se clonen las imágenes. En cuanto a Cannes, Gilles Jacob, director del Festival, podría alegar que en la edición que inauguró Willis se premió una película iraní y otra japonesa, y que el Premio del Jurado fue para un director egipcio. No hay festival que proyecte materiales tan diversos, y menos que los premie. Tal vez el rescate que hubo que pagar para premiar a un Kiarostami haya sido soportar una velada Bruce Willis. Pero, por otra parte, eso sucedió siempre. Hay gente que cree que debe pagar el rescate antes de ser secuestrada".

La nueva política

Incómodo, Costa Gavras rechaza la eti-

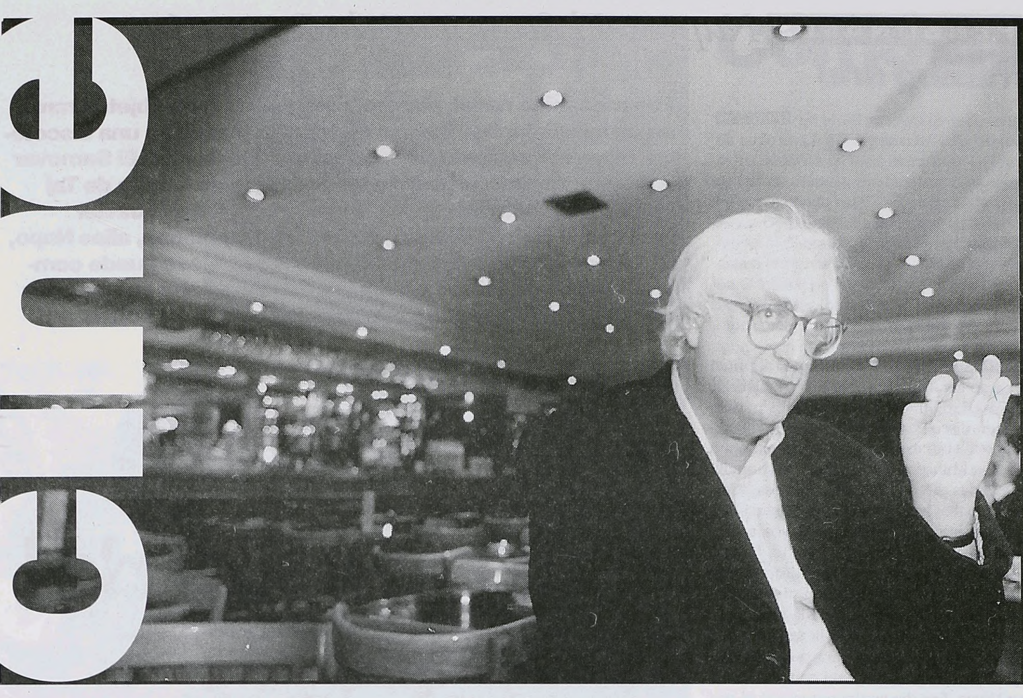
¿Cosas que no mostrarían jamás en una película? "Una escena de tortura" (Tavernier).

"Gente desnuda haciendo el amor en la cama. Me sonaría completamente falso" (Costa Gavras).

"Pero sí filmaría, en cambio, el momento antes de hacer el amor, lo que las películas eróticas y pornográficas siempre omiten. Allí la gente siempre está ya desnuda" (Tavernier).

"Sí, abriendo grande la boca y besándose" (Costa Gavras).

cine



queta de cineasta político que lleva pegada en la espalda desde *Z*. La atribuye a la comodidad de los críticos y prefiere, en todo caso, arraigarla en una experiencia europea generacional: la ocupación alemana, una guerra civil, Grecia ocupada por una dictadura militar greco-norteamericana, la Guerra Fría. Condenado a ver en su patria a los precursores de Willis, Stallone y Schwarzenegger, recién descubrió en París, poco antes de cumplir los veinte años, la existencia de otro cine. "Descubrí la libertad de las imágenes y la libertad a secas: no podía creer que las formas de vivir de la gente dependieran del lugar donde les había tocado nacer. Era inaceptable, y ese escándalo sigue durándome hasta hoy."

Se convirtió en un cineasta reactivo. Hizo *Z* contra los coroneles griegos, *La confesión* para saldar las cuentas que su generación había contraído con el Partido Comunista, *Desaparecido* para volver legibles las atrocidades del terrorismo de Estado latinoamericano. Ahora reconoce que las cosas han cambiado: la gran política ya no ofrece espectacularidades narrativas. "Con la caída del Muro y la desaparición de los bloques, los problemas y las preguntas son otros. El mundo se homogeneiza, está la famosa globalización, y los medios ocupan un lugar enorme. Ya no parece haber acontecimientos de vida o muerte. Ahora el problema es cultura o no cultura. Cuestiones igualmente urgentes que las que me ocupaban antes, sólo que más difíciles de aceptar para la gente. Ya no me interesa tanto la política como lo político: la organización de la vida, las relaciones de poder, cómo se puede oprimir o mejorar la vida del otro. La defensa del pluralismo en el campo de las imágenes es del mismo orden: una cuestión que involucra gobiernos y leyes, pero que afecta de manera directa y cotidiana la identidad de cada uno de nosotros."

Tavernier, por su parte, pone en primer plano una vieja noción politicointelectual: la noción (el deber) de responsabilidad. En ese sentido, *La carnada* es quizás el manifiesto más transparente de una profesión de fe que engloba en una moralidad política fenómenos y problemas tan heterogéneos como el consumo de imágenes, la libertad individual, la juventud, la droga, la educación, la violencia social o el racismo. Su dios es el profético George Orwell. No desdeña a Sartre, pero cuando traza el recorrido de esa tradición responsable arranca con el caso Dreyfus ("¿Quién hizo causa común con Dreyfus? Zola, Octave Mirbeau: escritores, no magistrados") y llega hasta la formidable movilización espontánea con que un grupo de 59 cineastas franceses, hace apenas meses, llamó a sus compatriotas a luchar contra la Ley Debré, el más reciente zarpazo del racismo antiinmigratorio.

"No es casualidad que la orgía de violencia del cine norteamericano sea contemporánea de fenómenos nuevos, como el vandalismo gratuito. Antes la violencia grupal estaba circunscripta a ciertas ciudades. Ahora está en todas partes. En París, no hay cine suburbano que no haya sufrido algún acto de vandalismo. Ni siquiera quieren robar: simplemente rompen los vidrios. Es una especie de placer, tan irresponsable como el que se ve en las películas que consumen los personajes de 'La carnada'."

TAVERNIER

De todas las categorías con que suelen invitarlo a definirse (militante, moralista, cineasta comprometido), Tavernier elige una de bajo perfil, a la vez modesta y ejemplarizadora: "Me siento ciudadano. En mis películas tanto como en la vida. Alguien que no está cortado de la realidad, y que se hace preguntas muy pragmáticas. Nada de politiquerías de café. En ese sentido puedo decir que hice *La carnada* para un público joven, para una generación que está impregnada de imágenes pero que es absolutamente incapaz de interpretarlas. Yo, a los 14 años, sabía que James Stewart no mataba de verdad, pero aun así me planteaba cuestiones morales: ¿alguien que mata puede ser un héroe? Ahora los jóvenes reproducen casi por reflejo las conductas que aprenden de las imágenes norteamericanas. No hay ninguna conceptualización. Es el sinsentido total. Y plantea un problema doble: imágenes que no ofrecen nada que interpretar, que son cada vez más hegemónicas, y del otro lado, como en sincro, una especie de ceguera mecánica y brutal. Y eso es extremadamente peligroso para la democracia". R

La Cueva del Lobo

Fue mecánico naval, pizzero, coleccionista de objetos raros en un cambalache. Trabajó de todo, inclusive en una discoteca. Hoy está al frente de un clásico de la ciudad: El Samovar de Rasputín. Después de tocar con tipos de la talla de Taj Mahal, Alejandro Medina, James Cotton, Pappo, Javier Martínez o Hubert Sumlin, Jorge Luis Napoleone, alias Napo, es uno de los mejores músicos de blues. Y eso puede comprobarse en su último trabajo, el CD que acaba de aparecer con la música que compuso para la película 24 horas.

Por MIGUEL RUSSO Para Napo, al principio, de tocar música, nada. Ni hablar. De 1973 a 1984 trabajó en relaciones públicas en discotecas. Hoy algunos le dicen: "¿Antes laburabas en una disco y ahora te hacés el blusero?" Pero, claro, en aquella época las discotecas eran otra cosa. "Se las llamaba *boliches* y no había nada de marcha ni de chingui-chingui, aparecían tipos como Pappo", dice. Pide té, fuma Ducados españoles y cuenta historia tras historia, mientras aparece un nombre detrás del otro. Por ejemplo: a la primera discoteca que fue, asomó la cabeza en la cabina del disc-jockey para preguntar qué estaba sonando, y ahí conoció al Ruso Verea. Ese día también conoció al grupo ZZ Top. Napo trabajaba con Oscar Favre (el de Bwana, el Lagar del Virrey, Pigalle). Juntos, trabajaron también en el San Francisco, un barco tipo Mississippi que estaba en La Boca, en la Vuelta de Rocha, donde se tocaba rock, folk y donde ocurrió un debut glorioso: el de Seru Giran. Terminaban los duros años '70.

En un momento puso una pizzería. Ahí lo conoció a Pavarotti. Ocurrió que a los dos días de haberla abierto, cayó Pavarotti, que estaba paseando por Caminito. Napo lo invitó a comer pizza y Pavarotti lo invitó a un palco del Colón para escucharlo cantar. Salieron abrazados en todos los diarios.

Napo, un tipo de La Boca, conoce el barrio de memoria. "Por esta zona hice de todo: laburé en barcos, fui mecánico naval. Como todos los pibes que vivíamos acá. Casi todos teníamos algún amigo contratista o que laburaba en algún astillero, y cuando pintaba trabajo nos íbamos de ayudantes." Por ahí, también empezó la música.

En ese momento, ¿qué tipo de música tocaba?

–La que se toca, habitualmente, en un campamento. Yo agarraba la viola y le daba a "Mañana campestre", todos los temas de Vox Dei, de Pappo, esas cosas. Tenía amigos en el rock. Los conocía por un primo que tenía una sala de ensayo que estaba en Cerrito y Corrientes, una especie de refugio, ya que en esa época no se podía andar por la calle, plena dictadura. Ahí había tres salas: una de era de Soluna, el grupo de Gustavo Santaolalla; en la otra ensayaban distintos grupos, y en la tercera, la de mi primo, tocaba una banda que se llamaba Raíces y por ahí aparecían Calamaro, Lerner. En esa sala conocí a todos: les hice de plomo, los acompañaba, pero no tocaba profesionalmente. Yo estaba en otra.

¿Esa "otra" tuvo que ver con el origen del Samovar?

–Más o menos. Yo conocía el Samovar porque conocía todos los locales de la Vuelta de Rocha; con algunos de los dueños nos habíamos criado juntos. Este local era de un húngaro-ruso manco que se hacía llamar Rasputín. Un loco divino. Por entonces yo laburaba todo el verano en una disco de Mar del Plata y me pasaba el invierno en Brasil. En uno de esos inviernos decidí quedarme en Bahía, a vivir allá, en esa especie de segunda patria mía, mi segunda Boca. Pero en el '83 me agarró la loca y me vine a votar. Vine, voté y después me pregunté qué carajo iba a hacer. No tenía un mango, estaba en la lona total. Lo fui a ver a Favre y él me acomodó de nuevo en la disco de Mar del Plata. Antes de ir a la costa había visto el Samovar, que estaba en venta. Cuando volví de esa temporada tenía pensado volverme a Brasil, pero hablé con Rasputín, me tenté y le compré el fondo de comercio con un montón de cosas que había adentro. A partir de ahí quedé como anclado acá. Con el húngaro nos hicimos muy amigos; él le decía a todo el mundo que yo era el hijo. Vivía acá, conmigo.

¿Qué vendían?

–Antigüedades. Bah, objetos raros. La palabra que lo definiría mejor es "cambalache". El Samovar era un cambalache, había de todo un poco. Alguna vez hice un intento de poner un bar, pero se complicaba mucho: la gente tocaba todos los objetos, había poco lugar para las mesas, así que seguí con los cambalaches.

Y entre los cambalaches, ¿sonaba algo de música?

–Lo poco que se conseguía en ese momento. Tenía un casete de Louis Armstrong, uno de John Mayall, otro de Eric Clapton. Pasaba blues todo el tiempo. A fines de los '80 había mucha gente que me insistía con que abriera el boliche para hacer blues. A mí me parecía un poco complicado: de noche esta cuadra es una boca de lobo. Caminar por acá es casi una aventura. Pensaba: ¿quién va a venir acá a escuchar blues a las doce de la noche?

Hasta que decidió no preguntarse más y lo abrió...

–Y, más o menos fue así, una locura. Por ese entonces acá venían los Memphis, se sacaban fotos para los discos. Y una noche que estaba en que lo abría o no lo abría, cayó el Ruso Beiserman, agarró la guitarra y se puso a tocar un tema que decía que lo único importante es el blues. Al día siguiente me separé de mi primera mujer, me fui de mi casa con lo puesto y me vine a vivir acá, al Samovar de Rasputín. Me encontré, de golpe, con 31 años, la guitarra, un vaquero, las zapatillas y una camisa. Nada más. Abrí el Samovar como restaurante, aunque todavía no se hacía música de noche. Tocábamos a la tarde, y cuando cerraba dormía entre las patas de las mesas. Al tiempo, un poco pinchado por los Memphis, abrimos un jueves para hacer una zapada. No habíamos puesto avisos ni nada y vinieron como treinta personas. El segundo jueves vinieron 70, Pappo incluido. Ahí empezó todo. Yo tocaba algunos temas, atendía las mesas, de todo un poco. A los tres meses, una noche me di vuelta en el escenario y atrás estaban Javier Martínez en la batería y Alejandro Medina en el bajo. No lo podía creer: aprendí a tocar con ellos, arriba del escenario.

Dos monstruos locales del blues, ¿sentía realizado el sueño del pibe?

–Por supuesto, no lo podía creer. Después toqué con todos: con Nacho Smilari, con Willy Quiroga, con Rubén Basoalto, con los Memphis, con la Mississippi, con Moris, con Charly García (debe haber sido la única vez en la vida que Charly tocó blues), con Rinaldo Rafanelli, con los dos Calamaro, con las Blacanblus. Y con todos los pibes que vinieron atrás de ellos.

¿Y con extranjeros?

–Con varios. Un día cae Taj Mahal por acá, temprano, y todavía no habían llegado los Memphis ni Medina ni Martínez, que eran el plantel de músicos para zapar. Estaban los pibes que andaban siempre por acá. Y yo, claro. Nos pusimos a tocar juntos y ésa fue la primera vez que toqué con un blusero negro de verdad. Después toqué con James Cotton, con Hubert Sumlin, con la banda de Koko Taylor, con el baterista y algunos músicos de B.B. King. Todo de golpe, todo pasaba de golpe. Es que no había lugares para tocar blues: era Obras o Cemento. Y además no había lugares donde estuviera todo armado para tocar. Acá los músicos llegaban y lo único que tenían que hacer era subir al escenario, agarrar su instrumento y tocar. Además, se podía comer.

¿Qué fue aprendiendo de cada blusero con los que tocaba?

–De todos aprendí a tener respeto por el otro. En el Samovar, desde el mejor hasta el último músico tocaron con el mismo equipo. Cada uno me dejó cosas distintas. Puntualmente, de Alejandro Medina aprendí a manejarme arriba del escenario. Medina es un monstruo, hace todo: toca, dirige, ayuda, hace circo, une a los músicos. De Pappo, un consejo: yo era telonero de John Mayall en el Gran Rex y era la primera vez que pisaba el escenario de un teatro. Ibamos a tocar con La Napolitana y Jorge Pinchevsky, y yo era el único guitarrista de la banda. Estaba muy nervioso. Pappo se me acercó en bambalinas y me dijo tres palabras mágicas: "Tocá pocas notas". Del Ruso Beiserman aprendí una lección el día que me dijo: "Napo, ya estás grande, ¿por qué no te comprás una Strato?" Aprendí de todos: Lo que hay y lo que no hay que hacer. Y el respeto fue mutuo.

¿Cuándo empezó a componer?

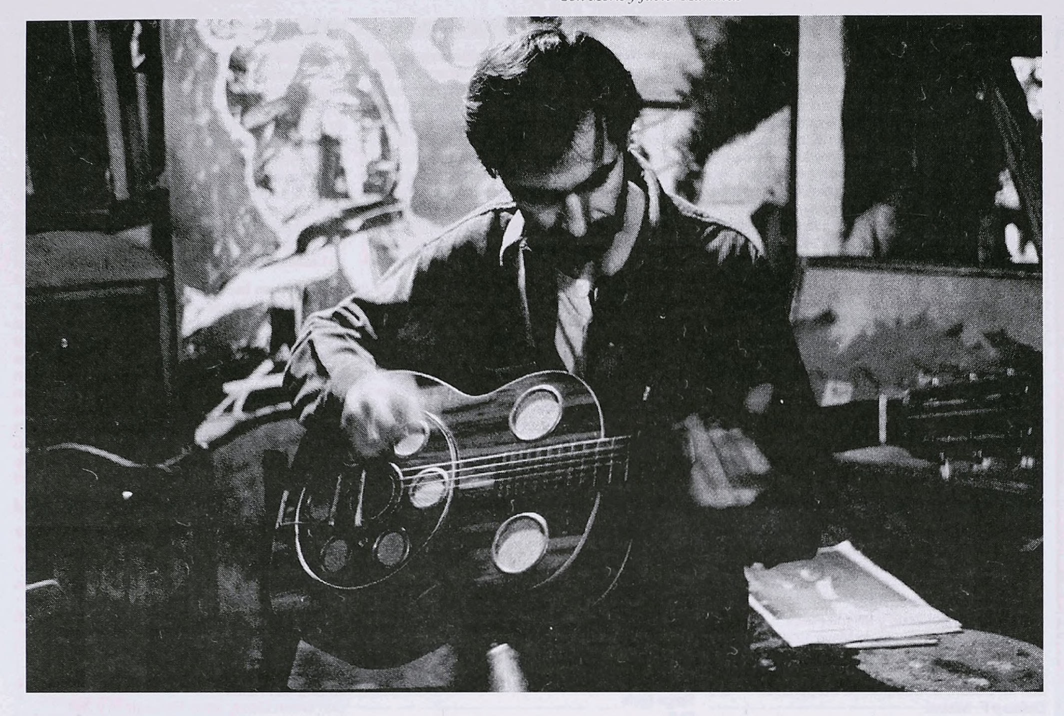
–No bien empecé a tocar, no me cuesta. Por ahí hay temas que duermen un



Con Pappo



Con Moris y Javier Martínez



año en el cajón esperando que los termine. Las mejores canciones son las que hice de un tirón. Con La Napolitana empezamos tocando covers, pero llegó un momento en que teníamos que componer. Y ahí me largué con todo.

¿Cómo reaccionan los músicos de rock ante los músicos de blues?

–Nos ven como una secta que toca algo fácil pero con códigos, tipo tango. Hay una parte de la prensa que no nos considera músicos nacionales, aunque tampoco me creí nunca lo del rock nacional. Creo que acá hay grupos de jazz-rock nacional, de balada nacional, de heavy metal nacional, de rap nacional... Pero el único que tocó rock en la Argentina fue, es y seguirá siendo Pappo.

¿Y cree que hay un blues nacional?

–Definitivamente. No sé si nacional, pero sí porteño. Habría que diferenciar el blues de la primera etapa del de ahora. Antes era un blues más blanco, más con semejanzas a Cream: blues largos con solos en el medio. Después, llegaron Memphis y la Mississippi, con temas estándar de las bandas de negros de Chicago, que componen de la misma manera. El blues de antes, el de Manal o el de Pappo era, también, más contestatario que el de ahora.

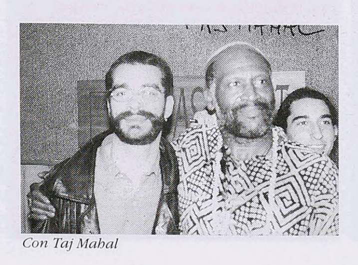
¿En cuál de esas dos etapas encuadraría su trabajo?

–El tipo de blues que yo hago es más de la primera etapa, más Javier Martínez, Pappo's Blues, Avalancha. No hago esos arreglos estándar de caños. En mi árbol genealógico estaría, además, La Pesada del Rock and Roll. Mucha guitarra, mucho bajo y no tanto saxo o trompeta.

Algo que se nota bastante en sus discos. ¿Cómo fue esa historia?

–Uh, los discos. En un momento, después de más de dos años de tocar y tocar cada noche, pensamos que era tiempo de tener una grabación. Como nadie ponía plata ni compañía, compramos una máquina y grabamos a las bandas que tocaban en vivo en el Samovar. Cuando tuve el material que me gustaba, hice la mezcla en los estudios Del Cielito y sacamos el primer disco: *El Samovar de Rasputín*. Ahí había un tema de Adrián Otero como solista, tres bandas que sonaban muy bien (Los Tickets, La Bolsa y El Ombú), estaba Hubert Sumlin, había tres temas de La Napolitana, uno de Pinchevsky. No tuvimos ningún tipo de apoyo de la compañía, pero vendimos bien, dicen que más de dos mil unidades. Tiempo después me dije: "Hay tanto tipo que grabó, ¿cómo puede ser que Pinchevsky no tenga su disco?" Y me largué a grabarlo. *Jorge Pinchevsky y la Samovar Big Band*, con más de 30 músicos acompañándolo. Al año de salido el disco de Pin, me llaman de la compañía para decirme que un director de cine, Luis Barone, me estaba buscando para que hiciera la música de una película. Yo dije que sí y me vinieron a ver. Me pidieron un tema del primer disco y otro del de Pinchevsky. Pero después se engancharon y terminaron ofreciéndome hacer la banda de sonido completa.

"De noche esta cuadra es una boca de lobo. Yo pensaba: ¿Quién va a venir acá a escuchar blues a las doce de la noche?"



Con Taj Mahal

Y ahí nace la música de 24 horas. ¿Le interesó trabajar para el cine?

–Sí, me gustó mucho. Tuvimos algunas dificultades: juntar la guita para ponerle nafta a la camioneta e ir a buscar a los músicos. A veces nos pasábamos más de diez horas grabando en un estudio de cien mangos la hora, y no teníamos ni para comprar una pizza. Pero los músicos que me acompañaron fueron los mejores. Eso es algo que siempre voy a agradecer: todos los músicos con los que toqué son mejores que yo.

¿Qué diferencia hay entre tocar blues con un músico argentino y con uno extranjero?

–Si el extranjero es negro, el blues sale solo. Si hay dos negros en la banda, ya cambia todo, uno se siente como nacido en Chicago. Ellos se criaron con el blues, es la vida de ellos, su único modo de expresión.

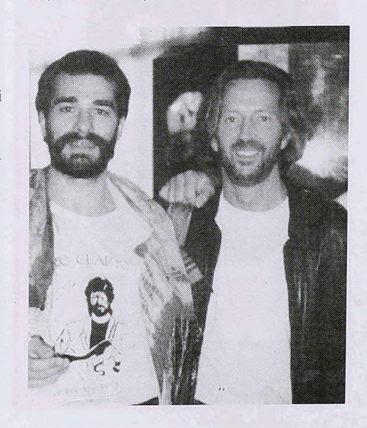
Y las historias siguen, se amontonan nombres y anécdotas. No terminan, parece que no van a terminar nunca. Hay que elegir una. Una que Napo guarda para el final: durante un tiempo, al Samovar caía una chica que decía que era la hija de Riki Maravilla. Cada noche le prometía a Napo que iba a traer al padre. Y una noche cumplió. Riki Maravilla llegó, comió y después subió al escenario. Nadie entendía nada. Muchos se agarraban la cabeza. Detrás de Riki subieron Walter Sidotti y Skay (de Los Redonditos de Ricota) y el saxofonista de Memphis, Emilio Villanueva. La gente no lo podía creer, pero Riki Maravilla agarró una guitarra y empezaron a tocar "Suzie Q". El asombro no terminó allí. Después de los aplausos, los cuatro arrancaron con "Qué tendrá el petiso" en tiempo de blues. Y fue la ovación. Y ésta es sólo una de las historias de Napo ■

Cómo afinar una guitarra

Por NAPO En el '90 yo tenía un programa de radio en La Boca y pasaba solamente blues. Muchos de esos blues eran de los discos de Clapton. Era fanático suyo, pero no sabía dónde estaba parando en Buenos Aires. De pronto tuve un presentimiento y me fui al Sheraton, y avisan que Clapton está a punto de bajar de la habitación. Estaba Grinbank en un rincón y empezaron a echar a todos los curiosos, periodistas, plomos como yo. A todos, menos a mí. Yo estaba en un rincón, con una remera con la cara de Clapton y deben haber pensado que era músico o que tenía algo que ver. A mí Grinbank no me conocía personalmente. Sí por referencias, por amigos en común (Elizabeth Vernaci, Lalo Mir, Bobby Flores), o por las pizzas que mandaba a la radio cuando tenía la pizzería a la que fue Pavarotti, o porque sabía que había un loco que tenía un programa de blues por radio. Pero no me tenía de cara. A los cinco minutos Grinbank se me acerca y me dice que me quede por ahí que en cualquier momento bajaba Clapton. Yo empecé a dar vueltas por el hall y cuando me paro delante de un sillón, lo veo al tipo sentado ahí. Me quedé duro, empecé a hacer pucheros como los pibes, no podía hablar, estaba totalmente conmocionado. Y entonces me largué a llorar. Pero no dos gotas, empecé a llorar como un descontrolado. No podía decir ni una palabra. Clapton se paró, me dio la mano y me dijo que no me hiciera problemas, que si era un sentimiento estaba bien. Me fui y me quedé parado en la puerta, llorando. Cuando se estaba por ir Clapton, desde la ventanilla del remise me hizo una seña como diciendo que volviera, que nos veríamos al día siguiente.

Por supuesto, al otro día volví a las diez de la mañana. En el Sheraton me paró el manager: me preguntó si estaba bien, que Eric se había quedado preocupado el día anterior y que lo esperara porque él quería hablar conmigo. Bajó, me lo presentaron y estuvimos charlando un rato. Decidí que antes que se fuera del país le iba a hacer un regalo. Acá tenía un montón de cosas antiguas, pero no me decidía por ninguna. Entonces agarré un reloj de bolsillo que era mío, de plata, viejo, muy raro. Lo llevé envuelto en un trapito. Cuando lo desenvolví, Clapton no esperó a que se lo diera, me lo arrebató casi de la mano y se quedó loco. Me decía un montón de cosas y yo, que hablo muy poco inglés, no entendía nada. Entonces el manager me tradujo. Eric coleccionaba relojes de bolsillo y ése que le había regalado era una maravilla para él. Me invitaron a acompañarlos a Uruguay, a los recitales que iban a dar allá. Después, cuando aparecí por La Boca, el diariero de la esquina me llama para mostrarme que la nota que hablaba de Clapton terminaba conmigo contando el show. En Uruguay, Clapton me regaló la toalla y yo salí en una foto con la toalla lila.

Hay otra cosa curiosa que me pasó con Clapton. Yo tenía una guitarra acústica, buena, tocaba algunas cositas, pero no podía afinarla. El día que lo conocí a Clapton, el día que me dio la mano, cuando volví a casa agarré la viola y pude afinarla. Esa fue la primera vez que afiné una viola.



Los inevitables

Teatro


La Tempestad

RADAR RECOMIENDA

◆**La Tempestad.** Licencias y hallazgos en una versión para toda edad de la última obra de William Shakespeare, que el director Claudio Hochman ubica en una isla del Caribe propiciando gran cantidad de situaciones humorísticas. Entre otras, las que protagonizan Julia Calvo (en los papeles de hechicera Sycorax y rumbera experimentada) y Daniel Casablanca (como el remilgado Fernando). El aporte musical de Cuatro Vientos les pone ritmo de salsa a los acontecimientos. Importante escenografía de Alberto Negrín y sugerentes luces de Jorge Pastorino. En la sala Casacuberta del Teatro San Martín (Corrientes 1530), sábados y domingos a las 17.

◆**Príncipe azul.** Una muestra de "Teatro Abierto", cuya primera edición surgió en 1981, bajo la dictadura, afirmando la existencia de una dramaturgia argentina hasta entonces silenciada. Obra teñida de impresionismo chejoviano, su autor Eugenio Griffero aborda el tema de la homosexualidad con sutileza y Jorge Rivera López y Villanueva Cosse rememoran con patetismo una historia de amor de juventud. Dirige Omar Grasso en el Teatro del Pueblo (Diagonal Norte 943), viernes y sábado a las 21 y domingo a las 20.

LA BOLETERIA DICE

1. **Más pinas que las gallutas,** con E. Disi, Tristán, M. Guido, M. Balli y C. Miró.Teatro Tabarís, Corrientes 831.
2. **Una noche de tango,** con Miguel Angel Zotto y Milena Plebs. Teatro Avenida, Avenida de Mayo 1222.
3. **Brujas,** con M. Casán, S. Campos, N. Cárpena, G. Dufau y F. Mistral. Teatro Ateneo, Paraguay 918.
4. **Dos tipos de locura,** con Hugo Varela y José Luis Gioia. Teatro Astral, Corrientes 1639.
5. **A corazón abierto,** con Gerardo Romano. Blanca Podestá, Corrientes 1283.

Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales.



EDUARDO ROVNER

Dramaturgo

Hay una obra genial: Príncipe Azul, *escrita por Eugenio Griffero en que dos personajes entrañables que después de amarse se encuentran, como habían quedado, cincuenta años más tarde. Por supuesto, sus vidas han sido muy distintas a lo que habían soñado en su juventud y no se animan a reconocerse. Las actuaciones de Villanueva Cosse y Jorge Rivera López son memorables. Omar Grasso encontró para la puesta una poética perfecta y la música en escena, de Jorge Valcarcel, es hermosa. Por otra parte, el montaje en el renovado Teatro del Pueblo es un homenaje al ya legendario Teatro Abierto, donde se estrenó la pieza (en 1982) con el mismo elenco. En su momento fue un acontecimiento. Hoy, es una obra imperdible.*

Música


Andrés Calamaro

RADAR RECOMIENDA

◆**Alta Suciedad, Andrés Calamaro.** En su quinto trabajo solista, Calamaro se da unos cuantos gustos. Imitar (homenajear) a Bob Dylan desde la tapa, grabar con tremendos sesionistas (entre ellos Steve Jordan y Charly Drayton, base rítmica de Keith Richards, que se supone que entiende sobre el tema), contar con invitados tan disímiles como pueden ser Palito Ortega y Antonio Escohotado y hacer una nueva versión de "Catalina Bahía" de Pedro y Pablo. Hay algo que no se puede negar: Calamaro canta cada día mejor. Un disco supercomercial que además, con "Media Verónica", incluye una de las mejores canciones que haya escrito.

◆**Willy and the poor boys, Creedence Clearwater Revival.** Con las reediciones de BMG, es posible escapar de la tiranía de los Grandes Exitos para recorrer cronológicamente la historia de Creedence Clearwater Revival, el grupo que mejor retrató el rock sureño... sin moverse de San Francisco. "Nacido en Louisiana/ a unas millas de Texarcana" canta el californiano Fogerty en el legendario "Cotton Fields", uno de los grandes temas de *Willy and the poor boys*, en el que también figura el gran "Fortunate Son".

LOS MAS VENDIDOS

1. **Alta suciedad** Andrés Calamaro WEA
2. **Spinetta y Los Socios del Desierto** Spinetta y Los Socios del Desierto Sony
3. **Spice** Spice Girls EMI
4. **Vivir** Enrique Iglesias BMG
5. **Fiesta en Brasil 97** Fiesta en Brasil 97 Fonomic

Fuente: Musimundo.

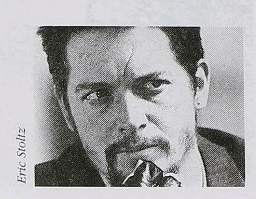


BEATRIZ SARLO

Crítica cultural

El último trabajo de Dino Saluzzi: Cité de la musique *(1997, ECM Records). Un CD con Saluzzi naturalmente en bandoneón, su hijo José en guitarra acústica y el norteamericano Marc Johnson en bajo. Por lo general, el bandoneón produce un sonido que parece unirse al tango de manera indistinguible. Sin embargo, Saluzzi demuestra que un gran músico como él puede separarlo del tango. Saluzzi no saca de su instrumento una música inevitable, sino una música en diálogo con varias estéticas, entre las que el jazz es una presencia mayor. Uno de los temas del CD está dedicado a Jean-Luc Godard, que usó música de Saluzzi en su película* Nouvelle Vague.

Videos


Eric Stoltz

RADAR RECOMIENDA

◆**Juegos de venganza** (*Keys to Tulsa*). La historia de un niño rico con cierta tristeza y sensibilidad al servicio de conquistar chicas (Eric Stoltz) que vuelve a Tulsa después de un obligado exilio por problemas de polleras. Pero su madre ya no está dispuesta a solventarlo: le vende la casa y le corta los víveres. Y, al borde del despido, aparece una ex novia (Deborah Unger, de *Crash*) y su marido (un James Spader que deja a un lado el papel de chico desconcertado) para proponerle una extorsión. Una brillante película entre el policial y la comedia negra con dirección de Leslie Greif.

◆**Buddy, un factor de riesgo.** Un joven aspirante a ejecutivo de un gran estudio (Frank Whalwey) que trabaja como secretario de un ya importante y neurótico empresario es despedido después de las peores humillaciones y de vivir las 24 horas para el trabajo. El muchacho decide secuestrar a su jefe (Kevin Spacey) y torturarlo de las maneras más insólitas hasta que sienta lo que es ser humillado. Diálogos extraordinarios para una de las críticas a Hollywood más divertidas desde *Las reglas del juego*, de Robert Altman.

LOS MAS ALQUILADOS

1. **Rescate,** de Ron Howard. Con Mel Gibson y Renée Russo.
2. **Daylight: infierno en el túnel,** de Rob Cohen. Con Sylvester Stallone, Karen Young y Claire Bloom.
3. **101 dálmatas,** de Stephen Herek. Con Glenn Close, Joely Richardson y Jeff Daniels.
4. **Jack,** de Francis Ford Coppola. Con Robin Williams y Diane Lane.
5. **Trainspotting: sin límites,** de Danny Boyle. Con Ewan Mc Gregor, Johnny Lee Miller y Robert Carlyle.

Fuente: Blockbuster.

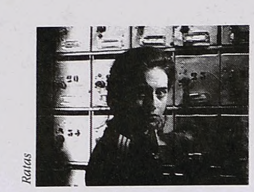


REP

Dibujante

Vi Smoke, *es decir que no veo la hora de alquilar* Blue in the face. *Seguro que es buenísima. De todas maneras, creo que los films en video son una porquería. Como placer burgués, mejor el cine. Y los libros: ¿qué tal leer (o releer)* Rey Lear *y acompañarlo con* Ran *de Kurosawa? No me siento muy a gusto en esta columna, recomendando algo desde mi hogar calentito. Prefiero hacérselas difícil. Me hartó la displicencia, la comodidad consumista del video. No la conseguirán, pero hay que hacer el esfuerzo de encontrar como yo encontré* Rosencrantz y Guilderstern han muerto, *del inglés* Tom Stoppard. *Previa lectura del* Hamlet, *claro, ja-ja-ja. No la conseguirán. Así que sólo lean. Y piensen. Y cuestionen.*

Cine


Ratas

RADAR RECOMIENDA

◆ **Historias breves II.** Retomando el título utilizado –con todo éxito– dos años atrás para exhibir los cortos resultantes de su concurso de guión, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales presenta la primera parte de las nuevas Historias Breves. Dirigidas por debutantes, el resultado es desparejo. Aun así, en el caso de querer investigar en lenguajes y temas de la próxima generación del cine argentino, se recomienda la primera parte de ambas compilaciones. Escondidos en extraños horarios –hay que revisar bien antes de entrar– en el Complejo Tita Merello, cortos como *Alma zen* y *Ratas* son de lo mejor del lote, pero el resto no desentona.

◆ **Mentiroso, mentiroso.** Mucho se ha hablado sobre la condición de Jerry Lewis de los 90 del sobrevalorado Jim Carrey, que encuentra en este film el mejor papel de su carrera. Abogado embaucador y padre entusiasta, la acción comienza cuando Carrey no llega al cumpleaños de su hijo y éste le desea que no pueda mentir durante todo un día. Con sus morisquetas al servicio del guión y no al revés, Carrey demuestra que, como el gran Jerry, sus mejores carcajadas las arranca luchando contra sí mismo.

LAS MAS VISTAS

1. El quinto elemento,
de Luc Besson.
Con Bruce Willis, Gary Oldman y Milla Jovovich.

2. Un día muy especial,
de Michael Hoffman.
Con Michelle Pfeiffer y George Clooney.

3. Nadie vive demasiado,
de John Herzfeld.
Con James Spader y Danny Aiello.

4. Cigarros,
de Wayne Wang.
Con William Hurt y Harvey Keitel.

5. Territorio comanche,
de Gerardo Herrero.
Con Imanol Arias, Cecilia Dopazo y Carmelo Gómez.

Fuente: Télam.



MARTA GONZALEZ

Actriz

Soy una loca del cine y me deleito con las buenas actuaciones. Por eso creo que no hay que dejar pasar Secretos y mentiras *ni* Claroscuro. *La primera es una historia de mujeres, donde una madre y una hija que fue entregada en adopción se reencuentran, y transmite una sola lectura: la verdad, por dolorosa, no deja de curar heridas, aunque deje cicatrices. Y descolla la soberbia interpretación de Brenda Blethyn. Claroscuro es otro ejemplo de excelentes actuaciones, sobre todo la del alemán Armin MüllerStahl y la de Alex Rafalowicz (el padre y el hijo adolescente). Con una impresionante dirección de Scott Hicks, esta película demuestra que la rigidez paterna puede transformarse en una manera de amar, mal entendida.*

Radio


Norberto Verea

RADAR RECOMIENDA

◆ **No hagan olas.** Un potente combinado de música, deportes, artes y actualidad política y social, liderado por el archiheavy Norberto "Ruso" Verea. Para darles a las mañanas reflexiones y mucho rock & roll. Con la participación de Esteban Schmidt (en las columnas de análisis político) y Gustavo Fonzalida (desentrañando los misteriosos recorridos del cine y la tevé). Para las notas de actualidad, Verea se comunica con deportistas, músicos o políticos, matizando con la lectura de mensajes de su joven audiencia. Miguel Mora y Laura California en la producción. De lunes a viernes, de 9 a 13, por FM La Rocka, 106.3 Mhz.

◆ **La pausa.** Una buena posibilidad de repensar los conflictos de actualidad política, económica y cultural. Con la conducción de Marta Rodríguez Santamaría y Gabriel Aranovich, el programa profundiza las investigaciones desde una perspectiva humanística, a través de columnistas especializados, lectura de textos y reportajes. Hoy abordará la situación actual de la educación, y la pobreza material y simbólica de la escuela pública, con la participación de Beatriz Sarlo y la periodista Nora Veiras. Los domingos de 18 a 19, por FM Cultura, 97.9 Mhz.

SE ESCUCHA

1. Feeling
FM 100.7
Share 20.68

2. Rock and pop
FM 95.9
Share 20.52

3. Radio Uno
FM 103.1
Share 19.42

4. La 100
FM 99.9
Share 16.57

5. Aspen
FM 102.3
Share 10.22

* Radios FM más escuchadas de lunes a viernes en el horario de 6 a 9.

Fuente: Mercados y Tendencias.



IRMA CONSTANZO

Concertista de guitarra

"Magdalena tempranísimo" y "Contacto directo" son mis programas preferidos de radio. Magdalena y Santo Biasatti son dos periodistas a los que admiro, pero no los veo por televisión. A Santo, además, lo conozco hace muchos años, es un hombre muy comprometido y un ejemplo para nuestro periodismo. No es algo nuevo lo que opino, pero no deja de ser cierto. Creo que es una obligación saber lo que pasa en nuestro país y elijo a ellos dos porque me interesa enterarme de lo que pasa por diferentes voces. Para el resto del día, sugiero Radio Clásica o Radio Cultura, donde hay buenas selecciones de composiciones clásicas, óperas completas o interpretaciones de las grandes sinfónicas.

TV


Luis A. Spinetta

RADAR RECOMIENDA

◆ **Spinetta bla, bla, bla.** En un reportaje relajado, casi inédito para la reclusiva actualidad de Luis Alberto Spinetta, el prócer del rock nacional recorre toda su carrera así como la actualidad de su flamante disco solista. Tal como su título lo indica, y como MTV hizo antes con Fito Páez, se trata de media hora de declaraciones imperdibles del fundador de Almendra que, con Los Socios del Desierto, volvió al rock que había abandonado desde el nacimiento de su hijo. Estrenado el jueves pasado, repite el martes a las 22.30 y el viernes a las 18 (MTV, canal 20 en Cablevisión, 35 en VCC, 37 en Multicanal).

◆ **El Fantasma.** Un espacio literario con un escritor por programa, al que un lector anónimo le hace las preguntas que los televidentes hacen llegar por carta. La conducción es de Silvia Hopenhayn y también cuenta con un panorama de las novedades semanales en materia de libros. Por *El Fantasma* ya han pasado Viñas, Martini, Fresán, Benedetti y Vargas Llosa, entre otros. Los martes a las 12, 17 y 23 y los domingos a las 16 por Canal á (3 de Cablevisión). Este martes, el escritor invitado es Daniel Guebel; el martes 17, Isidoro Blaisten, y el 24, Graciela Speranza.

EL RATING MANDA

1. Forum
Canal 13
8.5

2. Mediodía con Mauro
Canal 2
8.5

3. Mía sólo mía
Canal 11
8.0

4. Almorzando con Mirtha Legrand
Canal 9
5.3

5. Sálvese quien sepa
Canal 7
1.1

* Los programas más vistos a las 13 horas en la última semana de mayo.

Fuente: Mercados y Tendencias.



MARTA MINUJIN

Artista plástica

Películas y noticieros y publicidades: son lo mejor de la TV. Películas en los canales de cable, especialmente HBO Olé, y en lo posible subtituladas. Como me acuesto a las seis o siete de la mañana, tengo tiempo de revisar las opciones. Dentro del rubro informativo, el que más me gusta es Crónica TV, también en cable, por la inmediatez con que ofrecen la información. Y, en televisión abierta, el noticiero de América TV. Pero, sobre todo, los servicios de CNN en inglés y en francés (mucho más que el CNN en español). Por último es bueno mirar muchos comerciales, por la creatividad que se encuentra no sólo en algunos de ellos sino también en el mix que hacen las tandas.



HOY: PRESENTA

Comer al paso

◆En Callao al 600 funciona un maxiquiosco muy particular. Además de los típicos panchos, su dueño *Hilmi*, un turco de Estambul llegado al país hace muy poco, cocina y vende hojas de parra rellenas con carne y arroz o arroz únicamente a $1 las cuatro unidades, también *sfijes* (empanadas árabes) abiertas o cerradas que sirve calientes, terminadas a gusto con manteca y también limón, si se lo prefiere, a $1 cada una, y de postre característico *baklava* a $1. Para estos días empieza a ofrecer también *doner kebab* o *shawarma* (nombre árabe) tan característico de París: lonjas de carne superpuestas especiadas sobre una espada, cocidas como al spiedo (este lugar posee máquina original) con pan francés o árabe ($2). Por ser islámico, Hilmi prepara los platos con productos de carnicerías que tratan especialmente sus carnes, similares al kosher pero sin serlo. Lleva pedidos a domicilio hasta cinco cuadras de su local llamando al 813-8051.

◆*Galrog* es un nuevo local simpatiquísimo en Gurruchaga al 1600, a media cuadra de Honduras, que combina varios pequeños espacios y actividades. En la entrada se mezcla un quiosco con tartas, sandwiches, empanadas árabes, panchos, café, whisky, cervezas y gaseosas con comics importados y nacionales y objetos relacionados al cine bizarro. Pocos escalones de por medio, hay una sala de lectura con mesas y sillas como de bar, para comer, beber y leer el menú literario (con las reseñas de los libros en venta) u hojear diarios y libros de arte que se renuevan permanentemente. Este espacio se perfila como punto de encuentro de grupos de diseñadores, fans del comic y del cine clase B. En el subsuelo, hay un servicio de diseño gráfico integral y, tras superar un pasillo oscuro y angosto, iluminado con lámparas rojas, comics eróticos japoneses y españoles. Abierto todos los días de 9 de la mañana hasta la medianoche.

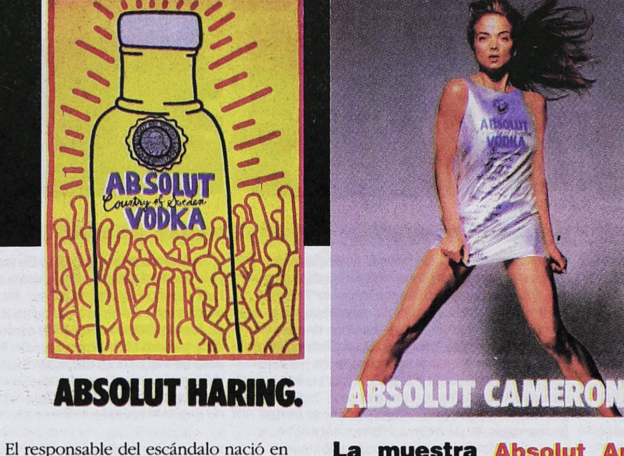
◆En la calle Monroe esquina 11 de Septiembre hay un local de principios de siglo, pintoresco y limpio, con muchas de sus antiguas instalaciones en uso y a la vista, donde una amable familia española sirve impresionantes sandwichs de jamón crudo ($3) sobre sus mesas llamativamente amplias y cómodas. En una pequeña ceremonia, cortan en el momento del pedido abundantes tajadas de buen jamón crudo (tan dulce como salado, como debe ser) que se sirve en típico pan de fonda, grande y redondo, ideal si se lo pide untado con manteca. También vale la pena el de matambre casero ($3). Abierto de lunes a sábados de 7.30 a 16 y de 19.30 a 24.

◆En la zona de Puente Pacífico, un pequeño restaurante de perfil obrero de tres mesas y barra que da a una cocina mínima, a la vista, llamado *La Cañita* (Godoy Cruz al 2500) sirve a los parroquianos minutas y platos del día elegidos de acuerdo con la temperatura. Hay locros los días de más frío y puchero los días templados. También hígado a la valenciana, mondongo, etc. Llama la atención que su dueño, quien atiende solo el local, pregunte el punto deseado de cocción no sólo de bifes sino también de huevos fritos. De postre solamente hay queso y dulce. Para cuando la ocasión lo disponga, botellas de vino Chianti cuelgan de la pared. Comer con postre, un vaso de vino y café cuesta $10. Abierto todo el día, también como bar.





ABSOLUT HARING.



Por C. E. FEILING André Malraux acuñó la expresión *"musée imaginaire"* (museo imaginario) para referirse al conjunto de ilustraciones y reproducciones que permiten que el arte sea accesible a casi todos. Hoy en día, incluso los especialistas se relacionan primordialmente con los contenidos del Louvre y la National Gallery a través del *Musée Imaginaire*. La utilidad de la expresión de Malraux, sin embargo, no debe ocultar que desde fines del siglo XIX el arte y la vida cotidiana se han interpenetrado de un modo que trasciende los miles de miles de reproducciones –buenas, malas o indiferentes– de *Las Meninas* de Velázquez o el *Angelus* de Millet que circulan por el mundo. En la raíz de este fenómeno está la publicidad. De hecho, cualquier historia medianamente verosímil del arte de los últimos treinta años debe tener en cuenta la publicidad y la cultura de masas. La muestra *Absolut Art*, organizada por Seagram Argentina y montada en Ruth Benzacar (Florida 1000, del 27 de mayo al 20 de junio), constituye un ejemplo éxtremo del vínculo arte-publicidad, ya que permitirá a muchos saber cómo se llegó a que un vodka sueco salpique las paredes de una galería y un crítico no lo lamente. (O mejor dicho: cómo se llegó a que la campaña publicitaria de un vodka sueco sirva de sustento a cierta versión de la historia del arte de los últimos treinta años.)

En el principio, antes de que existiera el *Musée Imaginaire*, artistas como Toulouse-Lautrec y Alfons Mucha trasladaron sus conocimientos artísticos al diseño gráfico para ganarse el pan. Luego Picasso y Braque incorporaron a sus cuadros elementos de la publicidad (algo bastante menos novedoso de lo que se piensa, si se recuerda que tenían a sus espaldas la novela realista): en un collage de 1907, por ejemplo (*Naturaleza muerta con póster*), Picasso incluyó el *KUB* de una marca de caldo de carne de la época. Ya en los cuarenta y cincuenta, los creativos publicitarios y los diseñadores de moda comenzaron a imitar desenfadadamente a los artistas, y cualquier número de la revista *Life* puede leerse hoy como un catálogo de préstamos de Miró, Dalí y Mondrian.

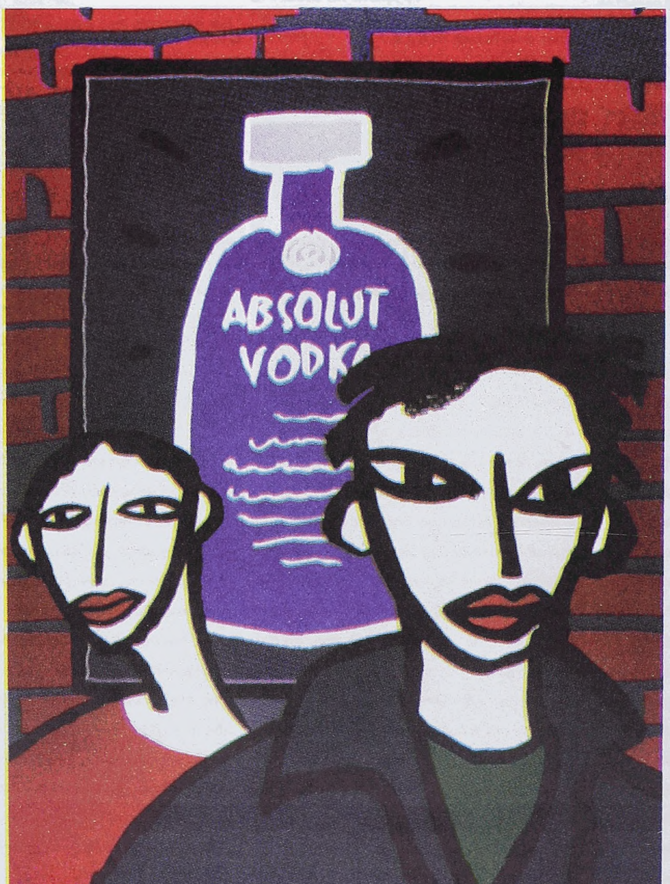
La compendiada historia precedente habla de un vínculo arte-publicidad (o arte-cultura de masas, o arte-vida cotidiana) mucho más estrecho que en los períodos anteriores. Pero se trata de un vínculo en que el primer término, como lo indica la circunstancia misma de que se lo nombre primero, es considerado superior al segundo. Esto cambió en 1964, cuando Leo Castelli montó en la Stable, su galería de Nueva York, una muestra que consistía en cajas de madera serigrafiadas que "imitaban" cajas de cartón de supermercado, en su mayoría de la marca "Brillo" de esponjas para vajilla. Un artista que estuvo en la *vernissage* se sintió tan agredido que escribió *"SHIT"* en el libro de visitantes, y muchos de los que asistieron al evento aún se están lamentando de no haber adquirido una de las subversivas cajitas cuando su precio se podía pagar.

El responsable del escándalo nació en Cleveland, Ohio, el 6 de agosto de 1928 y murió en Nueva York el 22 de febrero de 1987. Andy Warhol fue quizá el único heredero de Michel Duchamp, o al menos el que comprendió más acabadamente las consecuencias de lo que el dadaísta venía haciendo –haciendo y dejando de hacer– desde los años veinte. El pop-art de Warhol ahora está entre nosotros, pero implicó una revolución tan grande como en su momento los cuadros de Cézanne. Al transformar en obra de arte un objeto exteriormente indiscernible de una caja de esponjas para vajilla, Warhol consiguió invertir los términos del vínculo arte-vida cotidiana (arte-cultura de masas, arte-publicidad). O, mejor dicho, eliminar la jerarquía implícita existente entre ellos. Dos encantadoras anécdotas ilustran el impacto que tuvo Warhol a principios de los sesenta, y que todavía hoy mueve a algunos al grito de guerra: "¡Eso no es arte!". Ambas tienen que ver con el expresionismo abstracto (el movimiento artístico dominante en los cincuenta), cuyos miembros se pensaban a sí mismos –con una ayudita del crítico Clement Greenberg y el Departamento de Estado, que los usaba de

La muestra Absolut Art, organizada por Seagram Argentina y expuesta en la galería Ruth Benzacar hasta el 20 de junio, constituye un ejemplo extremo del vínculo arte-publicidad, y permite saber cómo fue que un vodka sueco terminó salpicando las paredes de una galería sin que los críticos de plástica pusieran el grito en el cielo.



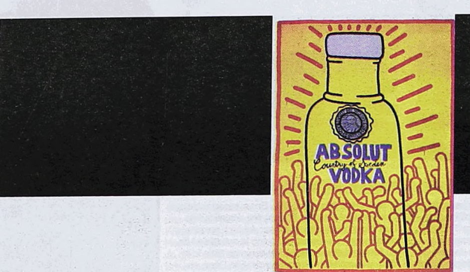
Robert Indiana. Absolut Indiana, *1995*

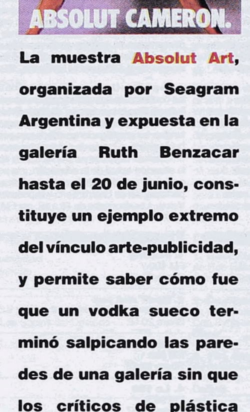


Oscar Mariné. Absolut Mariné, *1994*



La vieja botella de medicinas sueca del siglo XIX





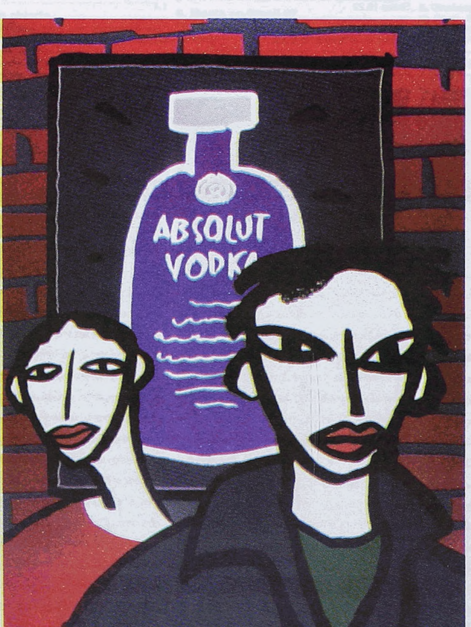
Por C. E. FEILING André Malraux acuñó la expresión *"musée imaginaire"* (museo imaginario) para referirse al conjunto de ilustraciones y reproducciones que permiten que el arte sea accesible a casi todos. Hoy en día, incluso los especialistas se relacionan primordialmente con los contenidos del Louvre y la National Gallery a través del *Musée Imaginaire*. La utilidad de la expresión de Malraux, sin embargo, no debe ocultar que desde fines del siglo XIX el arte y la vida cotidiana se han interpenetrado de un modo que trasciende los miles de miles de reproducciones –buenas, malas o indiferentes– de *Las Meninas* de Velázquez o el *Angelus* de Millet que circulan por el mundo. En la raíz de este fenómeno está la publicidad. De hecho, cualquier historia medianamente verosímil del arte de los últimos treinta años debe tener en cuenta la publicidad y la cultura de masas. La muestra *Absolut Art*, organizada por Seagram Argentina y montada en Ruth Benzacar (Florida 1000, del 27 de mayo al 20 de junio), constituye un ejemplo éxtremo del vínculo arte-publicidad, ya que permitirá a muchos saber cómo se llegó a que un vodka sueco salpique las paredes de una galería y un crítico no lo lamente. (O mejor dicho: cómo se llegó a que la campaña publicitaria de un vodka sueco sirva de sustento a cierta versión de la historia del arte de los últimos treinta años.)

En el principio, antes de que existiera el *Musée Imaginaire*, artistas como Toulouse-Lautrec y Alfons Mucha trasladaron sus conocimientos artísticos al diseño gráfico para ganarse el pan. Luego Picasso y Braque incorporaron a sus cuadros elementos de la publicidad (algo bastante menos novedoso de lo que se piensa, si se recuerda que tenían a sus espaldas la novela realista): en un collage de 1907, por ejemplo (*Naturaleza muerta con póster*), Picasso incluyó el *KUB* de una marca de caldo de carne de la época. Ya en los cuarenta y cincuenta, los creativos publicitarios y los diseñadores de moda comenzaron a imitar desenfadadamente a los artistas, y cualquier número de la revista *Life* puede leerse hoy como un catálogo de préstamos de Miró, Dalí y Mondrian.

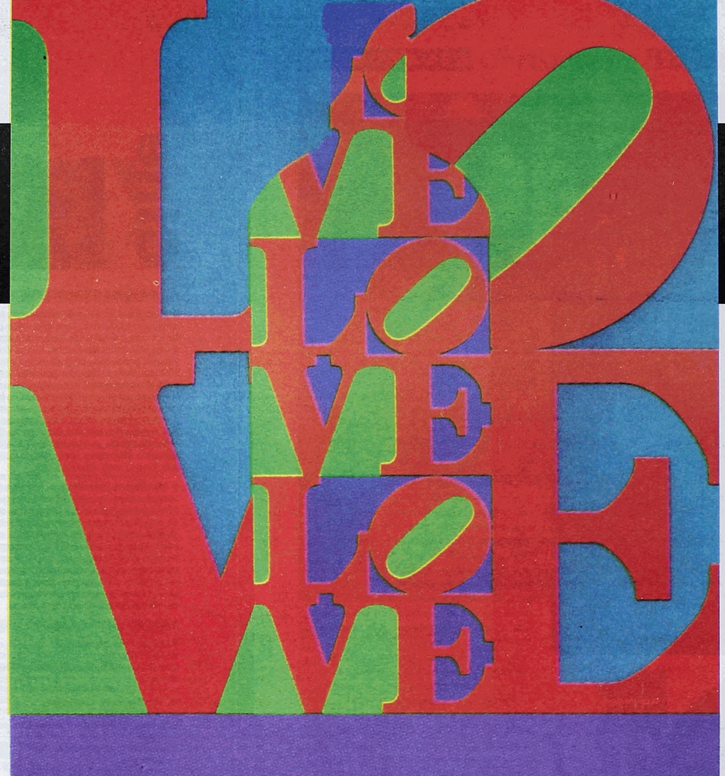
La compendiada historia precedente habla de un vínculo arte-publicidad (o arte-cultura de masas, o arte-vida cotidiana) mucho más estrecho que en los períodos anteriores. Pero se trata de un vínculo en que el primer término, como lo indica la circunstancia misma de que se lo nombre primero, es considerado superior al segundo. Esto cambió en 1964, cuando Leo Castelli montó en la Stable, su galería de Nueva York, una muestra que consistía en cajas de madera serigrafiadas que "imitaban" cajas de cartón de supermercado, en su mayoría de la marca "Brillo" de esponjas para vajilla. Un artista que estuvo en la *vernissage* se sintió tan agredido que escribió *"SHIT"* en el libro de visitantes, y muchos de los que asistieron al evento aún se están lamentando de no haber adquirido una de las subversivas cajitas cuando su precio se podía pagar.

El responsable del escándalo nació en Cleveland, Ohio, el 6 de agosto de 1928 y murió en Nueva York el 22 de febrero de 1987. Andy Warhol fue quizá el único heredero de Michel Duchamp, o al menos el que comprendió más acabadamente las consecuencias de lo que el dadaísta venía haciendo –haciendo y dejando de hacer– desde los años veinte. El pop-art de Warhol ahora está entre nosotros, pero implicó una revolución tan grande como en su momento los cuadros de Cézanne. Al transformar en obra de arte un objeto exteriormente indiscernible de una caja de esponjas para vajilla, Warhol consiguió invertir los términos del vínculo arte-vida cotidiana (arte-cultura de masas, arte-publicidad). O, mejor dicho, eliminar la jerarquía implícita existente entre ellos. Dos encantadoras anécdotas ilustran el impacto que tuvo Warhol a principios de los sesenta, y que todavía hoy mueve a algunos al grito de guerra: "¡Eso no es arte!". Ambas tienen que ver con el expresionismo abstracto (el movimiento artístico dominante en los cincuenta), cuyos miembros se pensaban a sí mismos –con una ayudita del crítico Clement Greenberg y el Departamento de Estado, que los usaba de ariete contra los pintores soviéticos– como el pináculo del arte occidental.

La muestra Absolut Art, organizada por Seagram Argentina y expuesta en la galería Ruth Benzacar hasta el 20 de junio, constituye un ejemplo extremo del vínculo arte-publicidad, y permite saber cómo fue que un vodka sueco terminó salpicando las paredes de una galería sin que los críticos de plástica pusieran el grito en el cielo.



Oscar Mariné. Absolut Mariné, 1994



Robert Indiana. Absolut Indiana, 1995

Alex Echo. Absolut Echo, 1990


La primera anécdota es dudosa, pero perfectamente verosímil. Según parece, un muy cortés Warhol se encontró en una fiesta de su colega Larry Rivers con un muy borracho Willem De Kooning. El expresionista lo increpó: *"You're a killer of art, you're a killer of beauty, and you're even a killer of laughter. I can't bear your work"* ("Eres un asesino del arte, eres un asesino de la belleza e incluso eres un asesino de la risa. No soporto tu obra").

La segunda es verdadera, pero tan simétrica y redonda que parece ficticia. Warhol estudió diseño en el Carnegie Institute of Technology, del que se graduó en 1949. El creador de la caja de *Brillo*, James Harvey, era en cambio un expresionista abstracto fracasado, que se ganaba la vida con el diseño y al que jamás se le hubiese ocurrido que una imitación de un producto comercial podía convertirse en obra de arte.

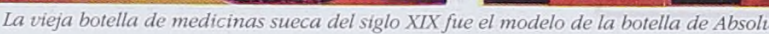
Es cierto que, en un sentido, Warhol fue profundamente conservador, hasta reaccionario. Sus objetos e imágenes reconciliaron al público con el arte contemporáneo porque lo simplificaron, y a diferencia del caos de pinceladas de Jackson Pollock o de De Kooning, o de los colores sin soporte de Mark Rothko, parecían remitir sin fisuras a lo cotidiano: botellas de Coca-Cola, la sonrisa de Marilyn, latas de sopa Campbell. Nadie puede negar, sin embargo, que Warhol (que el pop-art) le asestó un golpe mortal al mito del artista, a la superstición de la originalidad y la idea de genio. Warhol quizá no haya matado al arte (asesinato del que lo acusó De Kooning según la primera anécdota), pero por lo menos nos libró de las vanguardias. Y Warhol, como lo subraya la segunda anécdota, probó que lo conceptual es más útil en arte que las buenas intenciones.

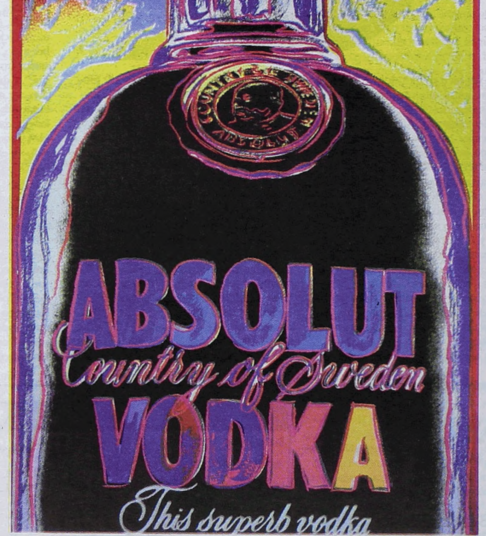
Absolut Art, la muestra colgada en Ruth Benzacar, sería imposible sin Warhol, y ello no sólo porque la destilería sueca le encargó en 1985 un cuadro de la botella de Absolut, el primero de una lista que siguió con Kenny Scharf, Edward Ruscha y Stephen Sprouse, y ha superado hoy las cuatrocientas obras. La campaña publicitaria de Absolut (ideada en 1979 por el norteamericano Geoff Hayes, de la agencia TBWA) presupone un vínculo arte-publicidad ya tan estrecho que la diferencia entre uno y otra reside en que los creativos no rubrican sus avisos y éstos no suelen ser exhibidos en las galerías.

La muestra consta de siete trabajos, firmados por Gilberto Guzmán, Robert Indiana, Joesam, Alex Echo, Oscar Mariné, Yrjö Edelman y Rostislav Lebedev. Como el cuadro de Warhol, son todas interpretaciones de la botella de Absolut y lindan con la autoparodia: *Absolut Indiana* (1991), por ejemplo, camufla la botella de vodka detrás de la misma palabra *love* que el pintor ya había empleado en uno de sus cuadros más famosos. Lo más interesante de *Absolut Art*, sin embargo, es que muchos de los afiches publicitarios también exhibidos –de la serie Ciudades– no salen perdiendo de la comparación con Mariné o Joesam: *Absolut Manhattan* es una vista aérea en que el Central Park tiene la forma de la botellita; en *Absolut Chicago* la tapa y las letras se están volando del envase (a Chicago le dicen *The Windy City*, "la ciudad ventosa"), y en *Absolut Venice* se puede ver la botella formada por un grupo de típicas palomas en el suelo de la Piazza San Marco.

El filósofo y escultor Arthur Danto, uno de los que se quedaron con la boca abierta ante la exposición de Warhol del '64, ha sostenido en varios ensayos, y recientemente en su libro *Beyond The Brillo Box* (1992), que aquella muestra de la galería Stable marcó el fin del arte. La idea es discutible, con independencia del hartazgo que, a esta altura de la velada, puede provocar el sintagma "el fin de..." (la historia, el trabajo, el sexo, etcétera). Lo que de seguro marcó fue el fin del modernismo. Ahora, el museo imaginario incluye propagandas, muebles, ropa, la vida entera transformada en reproducciones. Quizá habría que decir que con Warhol el modernismo tocó fondo, hizo fondo blanco y se desplomó de borracho. Los que se asusten de *Absolut Art* pueden salir de la galería, caminar unos metros hasta la Fundación Klemm y toparse allí con "originales" de Warhol. R

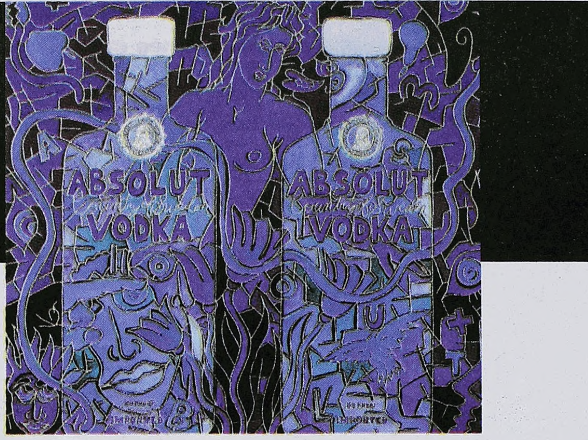




La vieja botella de medicinas sueca del siglo XIX fue el modelo de la botella de Absolut





Alex Echo, Absolut Echo, *1990*



ariete contra los pintores soviéticos– como el pináculo del arte occidental.

La primera anécdota es dudosa, pero perfectamente verosímil. Según parece, un muy cortés Warhol se encontró en una fiesta de su colega Larry Rivers con un muy borracho Willem De Kooning. El expresionista lo increpó: *"You're a killer of art, you're a killer of beauty, and you're even a killer of laughter. I can't bear your work"* ("Eres un asesino del arte, eres un asesino de la belleza e incluso eres un asesino de la risa. No soporto tu obra").

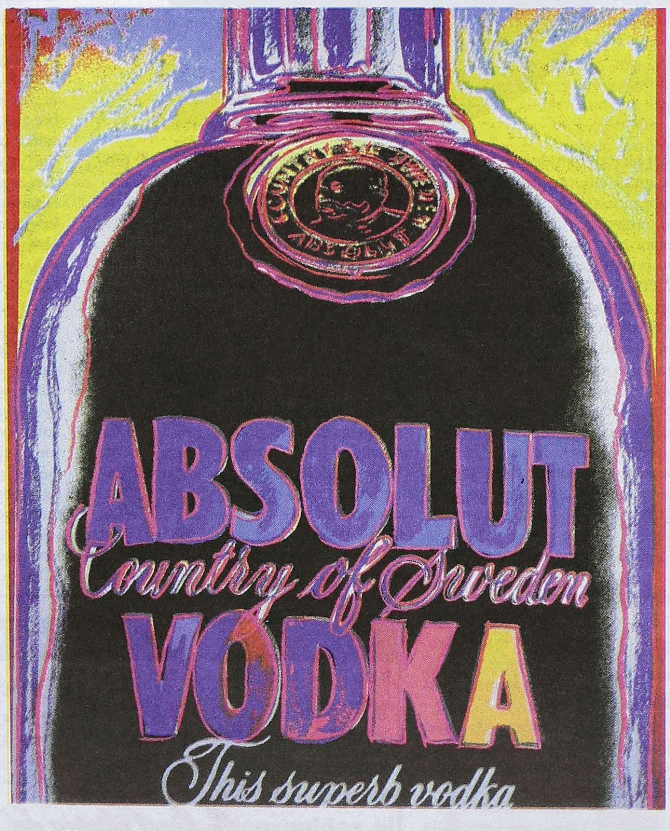
La segunda es verdadera, pero tan simétrica y redonda que parece ficticia. Warhol estudió diseño en el Carnegie Institute of Technology, del que se graduó en 1949. El creador de la caja de *Brillo*, James Harvey, era en cambio un expresionista abstracto fracasado, que se ganaba la vida con el diseño y al que jamás se le hubiese ocurrido que una imitación de un producto comercial podía convertirse en obra de arte.

Es cierto que, en un sentido, Warhol fue profundamente conservador, hasta reaccionario. Sus objetos e imágenes reconciliaron al público con el arte contemporáneo porque lo simplificaron, y a diferencia del caos de pinceladas de Jackson Pollock o de De Kooning, o de los colores sin soporte de Mark Rothko, parecían remitir sin fisuras a lo cotidiano: botellas de Coca-Cola, la sonrisa de Marilyn, latas de sopa Campbell. Nadie puede negar, sin embargo, que Warhol (que el pop-art) le asestó un golpe mortal al mito del artista, a la superstición de la originalidad y a la idea de genio. Warhol quizá no haya matado al arte (asesinato del que lo acusó De Kooning según la primera anécdota), pero por lo menos nos libró de las vanguardias. Y Warhol, como lo subraya la segunda anécdota, probó que lo conceptual es más útil en arte que las buenas intenciones.

Absolut Art, la muestra colgada en Ruth Benzacar, sería imposible sin Warhol, y ello no sólo porque la destilería sueca le encargó en 1985 un cuadro de la botella de Absolut, el primero de una lista que siguió con Kenny Scharf, Edward Ruscha y Stephen Sprouse, y ha superado hoy las cuatrocientas obras. La campaña publicitaria de Absolut (ideada en 1979 por el norteamericano Geoff Hayes, de la agencia TBWA) presupone un vínculo arte-publicidad ya tan estrecho que la diferencia entre uno y otra reside en que los creativos no rubrican sus avisos y éstos no suelen ser exhibidos en las galerías.

La muestra consta de siete trabajos, firmados por Gilberto Guzmán, Robert Indiana, Joesam, Alex Echo, Oscar Mariné, Yrjö Edelman y Rostislav Lebedev. Como el cuadro de Warhol, son todas interpretaciones de la botella de Absolut y lindan con la autoparodia: *Absolut Indiana* (1991), por ejemplo, camufla la botella de vodka detrás de la misma palabra *love* que el pintor ya había empleado en uno de sus cuadros más famosos. Lo más interesante de *Absolut Art*, sin embargo, es que muchos de los afiches publicitarios también exhibidos –de la serie Ciudades– no salen perdiendo de la comparación con Mariné o Joesam: *Absolut Manhattan* es una vista aérea en que el Central Park tiene la forma de la botellita; en *Absolut Chicago* la tapa y las letras se están volando del envase (a Chicago le dicen *The Windy City*, "la ciudad ventosa"), y en *Absolut Venice* se puede ver la botella formada por un grupo de típicas palomas en el suelo de la Piazza San Marco.

El filósofo y escultor Arthur Danto, uno de los que se quedaron con la boca abierta ante la exposición de Warhol del '64, ha sostenido en varios ensayos, y recientemente en su libro *Beyond The Brillo Box* (1992), que aquella muestra de la galería Stable marcó el fin del arte. La idea es discutible, con independencia del hartazgo que, a esta altura de la velada, puede provocar el sintagma "el fin de..." (la historia, el trabajo, el sexo, etcétera). Lo que de seguro marcó fue el fin del modernismo. Ahora, el museo imaginario incluye propagandas, muebles, ropa, la vida entera transformada en reproducciones. Quizá habría que decir que con Warhol el modernismo tocó fondo, hizo fondo blanco y se desplomó de borracho. Los que se asusten de *Absolut Art* pueden salir de la galería, caminar unos metros hasta la Fundación Klemm y toparse allí con "originales" de Warhol. ■

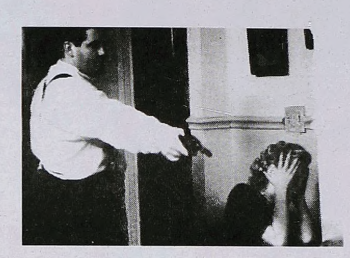


ABSOLUT WARHOL.



ue el modelo de la botella de Absolut.

Una vez más, el controvertido director de Un maldito policía expone sus obsesiones con la religión, la muerte y la salvación. El funeral, una película de gángsters ambientada en los años '30 con excelente reparto, es su trabajo más consistente hasta la fecha y permite imaginar cómo hubiesen sido los Corleone de haber estudiado teología.







Por HERNAN FERREIROS Abel Ferrara (*Un maldito policía, El rey de Nueva York*) es un director de cine con actitudes de caprichosa estrella de rock. Dicen quienes lo encontraron en el Festival de Cannes (donde fue a presentar su última película, *The Blackout*, protagonizada por Matthew Modine, Dennis Hopper, Beatrice Dalle y Claudia Schiffer), que se paseaba por La Croisette completamente borracho, que no aparecía para las conferencias de prensa y que, cuando finalmente llegó a una de ellas, terminó exigiéndole a la Schiffer que se desnudara para los fotógrafos. La modelo, para decepción de todos, no accedió. Pero este comportamiento va más allá de la anécdota o la pose. En su extenuante carrera de casi veinte años realizando películas fuera del sistema de producción de los grandes estudios, Ferrara ha llevado al cine todo lo que para Hollywood resultaba difícil, riesgoso, políticamente incorrecto. Su primer éxito, *Angel de venganza*, era la historia de una sordomuda que, luego de ser violada dos veces el mismo día, comienza a asesinar a hombres con su calibre 45. *Un maldito policía* puso en la pantalla escenas de antología (Harvey Keitel masturbándose sobre la puerta de un auto, luego de detener a dos chicas sin registro, una monja violada con un crucifijo, etc.) que, comprensiblemente, resultaban intolerables para muchos espectadores. Su representación del mundo del cine no es de un color diferente. En *Juegos peligrosos*, Madonna interpreta a una actriz sometida a todo tipo de humillaciones durante un rodaje. La estrella prácticamente hacía de sí misma, de modo que el abuso funcionaba tanto hacia dentro de la ficción como hacia fuera (irónicamente ella era la productora de la película, lo que convertía todo en una jugada bastante perversa de Ferrara). En *The Blackout* Mathew Modine interpreta a un actor alcohólico y adicto que tal vez haya asesinado a su amante en medio de una borrachera. Degradación, muerte y redención es la trinidad ante la que Ferrara se inclina en casi todo su cine.

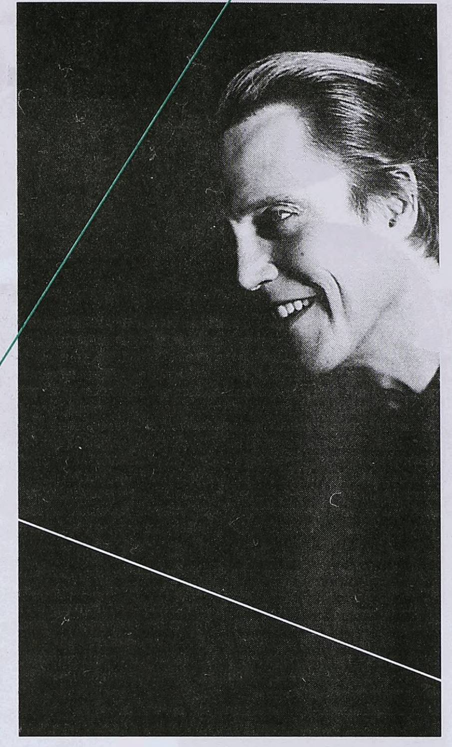
Desde su título, *El funeral* no sugiere que esta vez las cosas vayan a ser diferentes. Si todos los miembros de la familia Corleone hubieran estudiado teología probablemente se comportarían como los personajes de este film. "Si hago algo malo es porque Dios no me dio la gracia para hacer el bien", dice el gángster Ray Tempio (Christopher Walken). "¿Entonces es culpa de Dios que la gente termine con una bala en la cabeza? ¿Acaso no sientes vergüenza de ti mismo?", pregunta su esposa Jean (Annabella Sciorra). "No me avergüenzo de nada. Yo no hice el mundo. Sé que voy a pudrirme en el infierno. El truco es irse acostumbrando desde antes", contesta Ray. Los personajes de Ferrara creen en el infierno, pero no porque sean católicos sino porque ya viven en él. En *El funeral* terribles explosiones de violencia aparecen puntuadas por conversaciones, tal vez demasiado estáticas, sobre la moralidad, el pecado y la religión. Temas que si bien aparecen en Scorsese y Coppola, no suelen ser material para una película de gángsters. Ferrara, sin embargo, está acostumbrado a cruzar las convenciones de un género con reflexiones fuertemente intelectuales. Su película previa *The Addiction* (coproducida por la empresa argentina Imagen Satelital) es una historia de vampiros que transcurre en el ambiente universitario de los estudiantes de filosofía y toca cuestiones ligadas al libre albedrío y a la religión. Esto no quiere decir que las películas de Ferrara sean pretenciosas, sino que están en el difícil pero interesantísimo filo que divide la *exploitation* de lo que en Estados Unidos se considera un film de arte. *El funeral* es su film más contenido hasta la fecha, aunque no falta la efectiva combinación de violencia gratuita y sexo retorcido que sus fans agradecen.

Esta es la primera película del director ambientada en el pasado, salvo que se cuente el piloto que grabó para la serie "Historia del crimen". La acción transcurre en la época dorada del crimen organizado: los años '30. Durante los títulos, la voz lastimada de Billie Holiday fija el estado deánimo para el resto del film. La primera escena muestra el funeral de Johnny (Vincent Gallo), el menor de tres hermanos Tempio, asesinado cuando salía de ver *El bosque petrificado* (una película que también cruza el policial con las reflexiones existenciales del poeta interpretado por Leslie Howard). Sus hermanos Ray y Chez (Chris Penn) son pequeños gángsters: uno frío y reflexivo, el otro al borde de la psicosis. Ambos planean encontrar al asesino y, desde luego, vengarse. La historia está narrada de modo complejo. Hay varios niveles de raccontos (la infancia de los tres hermanos, los acontecimientos previos al funeral) que permiten entender las reacciones muchas veces excesivas de los personajes así como los posibles motivos del asesinato de Johnny: sus simpatías por los militantes comunistas del sindicato y su antipatía hacia las relaciones "comerciales" de sus hermanos. Este procedimiento narrativo basado en la no linealidad tiene sus correlatos en la historia. Nada sucede de modo directo en esta película: la violencia aparece postergada por largas conversaciones, la naturaleza de los personajes surge de pequeños secretos que son lentamente revelados, sus motivaciones son siempre complejas y oblicuas (Ray tortura a un personaje hasta que descubre que es inocente del crimen y luego lo mata justamente por haberlo confundido: "Como nunca vas a olvidar este momento, no me dejas alternativa", explica). En suma, la película plantea más dilemas de los que está en condición de resolver: como todas las realizaciones de Ferrara, *El funeral* es, al mismo tiempo, fallida y fascinante.

Buena parte de su atractivo reside en las perfectas interpretaciones. Christopher Walken, Annabella Sciorra, Isabella Rosellini, Benicio del Toro, Vincent Gallo y, sobre todo, Chris Penn (quien hasta llega a cantar una canción al estilo Cab Calloway que ya mismo debería ser puesta en el aire con alta rotación por algún canal de videos) resultan tan convincentes en sus papeles que parecen realmente compartir las obsesiones del director sobre la religión, la culpa y el castigo. Ferrara, sin embargo, dice que el bagaje religioso de sus películas proviene de su amigo y guionista Nicholas St. John. En un reportaje reciente declaró que el guión de este film le fue entregado totalmente acabado y que no necesariamente representa sus opiniones sobre estos temas. Sin embargo, *Un maldito policía* trabajaba sobre los mismos dilemas y sí fue escrito por el director. La respuesta de Ferrara pinta a la perfección su doble faz teológico-rockera: "Es que, aunque estoy trabajando en ello, todavía no soy un cristiano. Voy a ver la luz... apenas me quite los anteojos de sol". ■

Christopher Walken, el malo de la película





American Psycho

Fue domador de leones a los dieciséis años. Aterrorizó a Woody Allen en Annie Hall. Ganó un Oscar por volarse los sesos en El francotirador. Hoy, por lo general, prefiere volarle los sesos a sus compañeros de elenco. Y además baila. Bienvenidos al maravilloso mundo de Christopher Walken.

Por RODRIGO FRESAN Christopher Walken no va a desaparecer. A diferencia de otros dinosaurios –Basil Rathbone, Conrad Veidt, Richard Widmark, el tipo de los bigotes en los films de Chaplin–, llegó para quedarse, con la prepotencia sutil de quien se sabe figurita difícil. Walken tiene lo mejor de entonces combinado con lo mejor de ahora. El malo paradigmático. El malo de la película. Casi el único espécimen de esa raza que se extinguió con la llegada del antihéroe, allá por los '60. Dustin Hoffmann y Woody Allen son un poco culpables de todo esto: el gris entrometiéndose en lo que hasta entonces era blanco o negro. Christopher Walken es muy negro, muy *noir*, muy *dark* pero no se conforma con ser simplemente eso. Sutilezas, matices, lo suyo es una suerte de exquisita y original psicopatía dandy. De ahí que, aunque la película sea muy mala, uno siempre esté de parte de Christopher Walken. Porque, si se lo piensa un poco, no hay películas malas con Christopher Walken. Hay películas *con* Christopher Walken y punto. Algunas son malas. Bastantes. A quién le importa.

A continuación, apuntes útiles y dispersos para intentar, en vano, atrapar el perfil de uno de los actores más interesantes de los últimos tiempos y de uno de los mejores malos de toda la historia del asunto:

■ Walken no es Christopher. Walken es –en realidad y según los registros del año 1943– Ronald. Le pusieron así por Ronald Colman. Ronny Walken. "No estaba cómodo con Ronny", recuerda Christopher.

■ Walken lleva cincuenta años dentro del show-business desde su debut en t.v. a los cinco años.

■ Walken fue domador de leones cuando tenía dieciséis años. Su nombre artístico era Tarryl Jacobs Junior."No puedo evitar sentir cierto piadoso desprecio que se refieren a Hollywood como *una jungla*. Que se pasen una temporadita bailando adentro de una jaula con una silla y después me cuentan".

■ Walken es un gran bailarín. Antes de llegar al cine hizo lo suyo en varios shows de Broadway y Off Broadway. Compartió cartel con Liza Minnelli y conoció a su esposa en *West Side Story*.

■ Walken ganó un Oscar por volarse la cabeza en *El francotirador*, pero ya era perfectamente recordable como el hermano con tendencias suicidas de Diane Keaton en *Annie Hall*. Tiempo atrás había sido rechazado a la hora del casting para el protagónico de *Love Story*. Es una lástima, hubiera sido una gran película. O, por lo menos, una película mala con Christopher Walken en lugar de una película mala con Ryan O'Neal.

■ Walken y sus personajes: "Una de las razones por las que puedo personificar los roles que me tocan siempre es que me siento muy distante de todos ellos. No soy neurótico, no tengo ninguna paranoia, nunca imagino que algo está ocurriendo, si no ocurre. Soy una persona muy positiva. La gran ventaja, en mi caso, es que si alguien está buscando alguien tipo Chris Walken para su película, *tiene* que conseguir a Chris Walken. Yo ocupo un lugar. Soy su dueño. Esto significa que tengo trabajo para rato, por más que mi madre se angustie por los papeles que me ofrecen. Desde chico tuve perfectamente claro que jamás iba a ser el favorito de nadie. Por lo que nunca me preocupé por serlo".

■ Walken ha de ser el actor con mayor índice de mortalidad de la industria. Walken muere en casi todas sus películas. Y, antes de hacerlo, Walken mata en casi todas sus películas. Una vez, hizo de villano en una película Bond: *En la mira de los asesinos*. Todavía está esperando que le ofrezcan el papel de James Bond. "Nadie me lo va a pedir, por supuesto".

■ Walken y su truco: "Una vez un director me explicó que el público no quiere emociones humanas, quiere la simplificación de las emociones humanas. No estoy de acuerdo, claro. Cuando se habla del modo en que compongo mis personajes... no sé. La verdad es que ahí estoy yo siguiendo el guión y diciendo mis líneas y, de golpe, pienso en cualquier otra cosa. Tal vez sonría un poco. Me voy. Y después vuelvo. Y sigo. Y cuando veo las tomas al final del día, me digo: *Eso es, así se comporta la gente*. No hay más misterio que eso. Señoras y señores: ¡El *Walken Method* finalmente revelado!".

■ Walken según Sean Penn: "Algunos nacen con poesía en la sangre y otros no. Chris es difícil a la hora del diagnóstico. ¿Angélico o demoníaco. No importa, Chris es poético".

■ Walken Greatest Hits: *Barrio bohemio Vivir para contar, El rey de Nueva York, Dinero del cielo, La zona muerta, El placer del viajero, Escape salvaje, Asuntos pendientes antes de morir*...

"Una de mis películas favoritas es la versión israelí de *El gato con botas*. La filmé durante los '80. Yo hago de un gato que canta y baila. Me tiñeron el pelo de rojo. Gran trabajo. En serio."

■ Walken dice, respecto de la paternidad: "No tengo hijos, tengo gatos."

■ Walken camina tranquilo por Nueva York a cualquier hora y por cualquier barrio. "Los tipos más pesados me respetan y tal vez me tienen miedo. Es evidente que vieron mis películas."

■ Walken y el misterio: estaba allí, a bordo, la noche en que se ahogó Nathalie Wood. No le gusta hablar sobre el tema.

■ Walken y su pelo. Hay fanáticos de Walken que se dedican al estudio de su siempre cambiante estética capilar. Los estudiosos del tema aseguran que todo comenzó cuando Walken tenía catorce años y vio por primera vez a Elvis Presley en "El show de Ed Sullivan". Walken agarró unas tijeras e intentó emular el peinado del Rey. "Algo salió mal. Desde entonces me dicen que mi cabello está fuera de control. Yo no soy muy consciente de ello. Me dicen que hay una teoría que asegura que crece directamente desde mi cerebro", explica Walken.

■ Walken y la comida: "Buena parte de los problemas que tiene Estados Unidos tiene que ver con el modo en que se alimenta su pueblo. Fast food... trash food... enfermedades. Un asco". No lee diarios. Y jura que en su vida vio un partido de béisbol y fútbol americano. Todo un patriota.

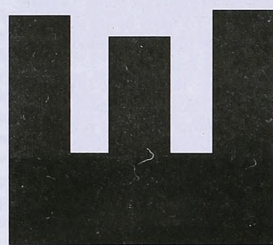
■ Walken no sabe manejar pero se compró un Cadillac de vidrios polarizados. Pasa mucho tiempo ahí adentro, dicen. Pensando.

■ Walken y su lema. "Soy el autor de mí mismo". *Coriolano*, de Shakespeare.

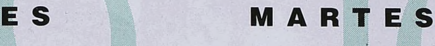
■ Walken dedica todas y cada una de sus tomas a alguien antes de hacerlas. No hace falta que la persona esté presente. Ni que se entere siquiera. Ejemplo: "Dedico esta toma a Georgianne".

■ Cuando le piden que diga quiénes son sus tres mejores amigos, Walken responde sin dudarlo que "Mi mujer *es* mi amigo". Walken lleva veintiocho años casado con Georgianne Walken. Cuando una vez le preguntaron a Georgianne cómo es la vida con Christopher, ella respondió: "Es divertido. Es diferente todo el tiempo. Es *interesante*. Es *muy* interesante". Y empezó a reírse a carcajadas. Georgianne Walken todavía se está riendo. R






AGENDA

DOMINGO 8



Shakespeare. Hoy se proyecta *Hamlet* (URSS, 1964), dirigida por Grigori Kozintsev y con las actuaciones de Innkenti Shmoktunovski y Anastasia Vertinskaia, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Hasta el lunes 30 del corriente se proyectarán dieciséis películas más, como parte del ciclo "Shakespeare y el cine", con trabajos de notables realizadores como Orson Welles, James Ivory y Akira Kurosawa, entre otros. En la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, Corrientes 1530. Entrada $3,5.



◆ **Cine.** Dentro del ciclo de retrospectiva sobre Claude Chabrol se presenta el film *Pollo al vinagre*, que refleja el mundo provinciano y burgués, incursión en el género que lo hizo famoso: el policial a la francesa. Con las actuaciones de Jean Poiret, Michel Bouquet y Stephane Audran. Hay debate posterior. A las 19 en el Cine Club TEA, Scalabrini Ortiz 532. Entrada $2.

◆ **Chicos.** El grupo Cabeza de Jabalí presenta *La Comedia de las Equivocaciones*, de William Shakespeare, que relata las peripecias que sufren un amo y su criado cuando emprenden la búsqueda de sus hermanos gemelos. La dirección es de Sergio Amigo. A las 17 en Líber/arte, Corrientes 1555. **GRATIS.**

◆ **Teatro.** Se realiza una jornada en la que Onofre Lovero leerá algunas de sus poesías y la agrupación Mutaiko Taiko presenta su espectáculo de música y percusión japonesa. A las 17, el grupo La Máquina de Volar interpreta su obra para títeres *Yo he visto el mar*, y luego se realizarán dos obras: *Subterráneo*, de Jorge Huertas, y *Los Hermanos Queridos*, de Carlos Gorostiza, por la Comedia de Pilar y el Grupo Caretas, respectivamente. Desde las 15 en Gaspar Campos 861, Vicente López. Entrada $5.

◆ **Infantil.** El espectáculo teatral *Las aventuras de Pedro Urdemales*, de Javier Villafañe, interpretado por el grupo Los Pepe Biondi, cuenta la historia de un personaje popular –tan presente en la literatura de Cervantes, Lope y Quevedo, entre otros– caracterizado por su espíritu emprendedor y aventurero, y siempre metido en enredos. A las 17 en el Centro Cultural Adán BuenosAyres, Asamblea 1200. **GRATIS.**

◆ **Humor.** Se presenta el unipersonal *¿Sabés cuál es el mayor de mis defectos?*, basado en textos del rosarino Roberto Fontanarrosa, e interpretado por Marcelo Fernández, que ironiza sobre la conducta de los argentinos de vacaciones en Israel y Disneyworld. A las 21 en Líber/arte, Corrientes 1555. **GRATIS.**

LUNES 9



Beatles. Exposición aniversario de los treinta años del Sargento Pepper, con la colección privada de Rodolfo Vázquez. Discos del grupo y de sus integrantes como solistas, fotos, artículos de promoción, autógrafos y otras piezas de memorabilia. Además, todos los días a las 19, 20 y 21 tocan grupos en un lugar ambientado como el legendario The Cavern de Liverpool. Todos los días de 10 a 21, viernes y sábados de 10 a 24. En el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Entrada $5.



◆ **Infantil.** La Banda de la Risa presenta su espectáculo *El Fausto (o rajemos que viene el diablo)*, que recrea –en versión libre de Carlos Palacios y Claudio Gallardou– el clásico de Goethe. La obra cuenta cómo Fausto vende su alma al demonio para conseguir los favores de su amada Margarita. Con las actuaciones de Gabriel Rovito, Héctor Pilatti, Marcos Gómez, Karina Antonelli y Gustavo Adrián y la dirección de C. Gallardou. A las 16.30 en la Fundación Banco Patricios. Entrada $7.

◆ **Pintura.** Muestra de obras de Magdalena Christophersen, en donde la artista intenta indagar en la emotividad, situándose más allá de la descripción pasiva de los paisajes. De 15.30 a 20.30 en la Galería Nexus, Sargento Cabral 881 PB A. **GRATIS.**

◆ **Música.** Presentación de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con la dirección de David Charles Handel, interpretando *Short Ride in a Fast Machine* y *Tromba Lontana*, de John Adams. Solistas: Osvaldo Lacunza y Emilio Mariconda en trompeta. También se interpretarán las obras *Knoxville: Summer 1915 Op. 24*, de Samuel Barber, con la soprano Graciela von Gyldenfeldt como solista invitada; y *Sinfonía Nº 9 en Re menor*, de Anton Bruckner. A las 20.30 en el Colón, Cerrito 618. Entradas desde $7, en venta con dos días de anticipación.

◆ **Fotografía.** Se presenta la muestra *Buenos Aires-Mar del Plata*, de Ricardo Martiniuk, en donde se exhibe una serie de fotografías en blanco y negro con su peculiar visión de las dos ciudades. De 14 a 20 en el Centro Cultural Sur, Caseros 1750. **GRATIS.**

◆ **Jazz.** Dentro del ciclo de recitales realizados por *Tribulaciones* -programa radial dedicado a la actualidad y la cultura que se emite los lunes a las 22 por FM La Tribu (88.7)– se presenta el grupo formado por Mario Parmisano (integrante del grupo de Al Di Meola) en teclados, Guillermo Vadalá en bajo, Alejandro Santos en saxos y flautas y José Luis Colzani en batería. El recital podrá ser presenciado en el auditorio de la emisora, que lo transmitirá en vivo. A las 23 en Lambaré 873. **GRATIS.**

MARTES 10



Marcos López. Inaugura la exposición de fotos *Pop Latino-Murales Color*, 20 murales en los que el fotógrafo Marcos López usa elementos del comic y la publicidad para componer escenas de gran contundencia visual. También inauguran las exposiciones *Sistemas primarios* de Mauro Machado y *Lugares públicos-pinturas*, de Enrique Burone Risso. Las inauguraciones son a las 19 y el horario de visita es de lunes a sábados de 12 a 20, en la Fundación Banco Patricios, Callao 312. **GRATIS.**



◆ **Lerner.** La Fundación Tzedaká realiza un reportaje público a Alejandro Lerner, con el título *Compromiso y bellas canciones*. Lo recaudado es destinado a un plan de alimentación para familias carenciadas. A las 20.30 en el Club Náutico Hacoaj, Estado de Israel 4156. Entrada: 1 kilo de alimento no perecedero.

◆ **Diseño.** Se realiza la conferencia inaugural del Programa Académico del Politécnico de Milán, a cargo del profesor Tomás Maldonado, quien encabeza la delegación que desarrollará un programa académico con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. A las 18.30 en el Aula Magna de la FADU, Ciudad Universitaria. **GRATIS.**

◆ **Cine.** Se presenta el film *Carrington*, de Christopher Hampton. La película cuenta la extraña historia de amor del escritor homosexual Lytton Strachey y la pintora Dora Carrington. Con las actuaciones de Emma Thompson y Jonathan Pryce. A las 17, 19 y 21 en el BAC, Suipacha 1333. Entrada $2.

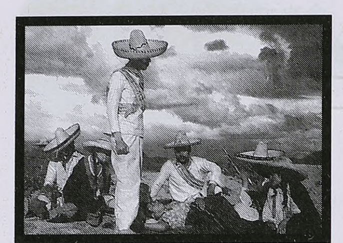
◆ **Buenos Aires no duerme.** Comienza el plazo, que se extenderá hasta el 20 de este mes, de recepción de propuestas para integrar la muestra a realizarse del 19 al 27 de julio. Las categorías son fotografía, teatro, video, música, danza contemporánea, radio, revistas alternativas, cuento corto, poesía, plástica, diseño de indumentaria, historieta y humor gráfico. Informes de 14 a 20 en la Casa de la Cultura, Av. de Mayo 575 PB.

◆ **Comunicación.** Comienzan las *Jornadas Universitarias de Comunicación 97*, organizadas por la Universidad de Palermo, donde el tema central de las conferencias y mesas redondas es la cuestión ética. Participan, entre otros, Daniel Muchnik, Omar Cerasuolo, Jorge Halperín, Christian Ferrer, Paola Cortés Rocca, Adrián Cagni y Malena Lasala. Informes e inscripción al 963-8551/52. **GRATIS.**

◆ **Rock.** Dentro del *Ciclo Molotov*, se presentan Cienfuegos, el grupo de los Cadillacs Sergio Rotman y Fernando Ricciardi, y Un Montón de Lugares, del ex cantante de Los Pillos, Yanzón. A las 21 en el Centro Cultural Rojas, Corrientes 2038. Entrada $5.

*Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página /12**, Belgrano 673, o por Fax al 334-2330. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.*

MIERCOLES 11



26 imágenes en platino. Muestra del fotógrafo Gabriel Figueroa (México), un homenaje al iluminador por excelencia del cine mexicano de la Edad de Oro, que trabajó con directores de cine como Emilio Fernández, John Ford y Luis Buñuel. También expone el argentino Salvador Del Carril, que encuentra en el paisaje y la noche sus mayores motivos de inspiración. Desde las 10.30 hasta la finalización de los espectáculos del teatro, en la FotoGalería del San Martín, Corrientes 1530. **GRATIS.**



◆ **Muebles.** Inauguración de la muestra *Meubles d'en France*, que reúne una selección de cuarenta sillas del siglo XVII a nuestros días –presentadas en su propia caja de embalaje en madera natural– junto a objetos que, aparentemente, no tendrían nada que ver con las sillas. Estas asociaciones ofrecen una infinidad de combinaciones: de época, de material, pero también de ternura y de cierto rasgo humorístico. El punto en común que tienen todos los objetos es su origen francés. A las 19 en el Centro Cultural Borges, Viamonte esq. San Martín. **GRATIS.**

◆ **Pintura artificial.** La artista argentina residente en Nueva York Nora Fisch expone sus obras realizadas a partir de fotos digitalizadas de performances o eventos de vanguardia y luego retrabajadas en computadora, para ser, finalmente, impresas en tela y montadas. También en exposición se encuentran los trabajos de Gustavo Romano, que intentan dar vida a un abanico de posibilidades en las relaciones humanas y materiales, sobre la identificación con personajes y objetos. De 10 a 18 en el ICI, Florida 943. **GRATIS.**

◆ **Fotografía.** Inauguración de la muestra *Photos*, integrada por obras de María Zorzón, pertenecientes a las series *México, mundo misterioso* y *Retratos desvestidos.* De 14 a 21 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **GRATIS.**

◆ **Filosofía.** Presentación del libro *De ironías y silencios, notas para una filosofía impresionista*, de Mónica Virasoro, en donde la autora analiza aspectos del pensamiento de Sócrates, Kafka, Nietzsche, Kierkegaard, Adorno y Foucault. La intención de la obra es acercar la filosofía al arte. Participan también Tomás Abraham y Josefina Regnasco. A las 19 en el ICI, Florida 943. **GRATIS.**

◆ **Cine.** Dentro del ciclo *Shakespeare y el cine*, se proyecta el film de 1936 *Romeo y Julieta*, de George Cukor, con las actuaciones de Norma Shearer, Leslie Howard, John Barrymore y Basil Rathbone. A las 14.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada $3,50.

JUEVES 12



Horror. Se presenta el grupo inglés The Circus of Horrors con su espectáculo *Vivan los vampiros*, ambientado en el año 2020, en la decadencia de una metrópolis imaginaria y con música interpretada por un grupo de rock en vivo. The Circus of Horrors debutó en el Festival de Glastounbury en 1995 y se ha presentado en diversas ciudades de Europa. (El show está calificado como inconveniente para menores de 14 años). A las 20.30 en el Luna Park, Bouchard 465. Entradas a partir de $12.



◆ **Bianciotti.** Se realiza la conferencia con título *Introducción a la literatura de Héctor Bianciotti*, por la profesora Beatriz Lambertini. Se realizará un análisis de las obras del escritor franco-argentino. A las 20.15 en la Alianza Francesa de Martínez, Pedro Goyena 1926. **GRATIS.**

◆ **Cuentos orales.** Se celebra el primer aniversario de *Cuenta Cuentos Cuenteros*, reuniones dirigidas por Gladys Lapides, que reúne a narradores orales. A las 20.30 en la Bodeguita de Buenos Aires, Gascón 1460. **GRATIS.**

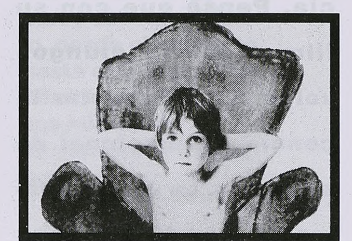
◆ **Música.** *Aires Mediterráneos*, concierto a cargo de la soprano Eleonora Noga Alberti, acompañada por Eduardo Navarro en flauta, Silvia Constanzo en guitarra, Néstor Harari en derbake y pandereta y Alfredo Corral en piano. Se interpretan obras de Serrano, Tosti, Puccini y anónimos sefaradíes. A las 18.30 en el Palacio de Correos, Sarmiento 151. **GRATIS.**

◆ **Televisión.** Continúa el ciclo dedicado a "Los Vengadores", proyectando el episodio intitulado *A surfeit of H2O*. En esta ocasión, a John Steed le parece magnífica la idea de participar en una fiesta de disfraces a bordo de un jet particular, hasta que él y los otros invitados descubren que el avión se dirige en piloto automático hacia una isla remota, donde serán víctimas de un cruel experimento. Con la participación de los entonces jovencísimos Charlotte Rampling y Donald Sutherland. En inglés, sin subtítulos. A las 18 en el BAC, Suipacha 1333. Entrada $2.

◆ **Poesía.** Homenaje a los poetas José González Castillo y a Cátulo Castillo, con las actuaciones de Cristina Fernández, Virginia Rubin, Carlos Alberto Alvarez, Carlos Lanari y Gabriel Rossi. También participará Susana Tejedor, acompañada por Tito Ferrari en piano. A las 20.30 en el Sótano de Gardone, Chile 802. Entrada $3.

◆ **Música.** Bioma continúa presentando parte de la escena electrónica nacional, compuesta de DJ y músicos de diferentes orígenes y tendencias. En esta ocasión se presenta el violinista eléctrico Sami Abadi. A las 22 en Oval, Maipú 979. Entrada $20 (incluye cena).

VIERNES 13



Ochentas. Fiesta bajo la consigna "Un día en los ochenta" en el bar, restaurante, discoteca y disquería El Living, con música de Culture Club, Madonna, Sonic Youth y Duran Duran, entre otros. A las 24 en Marcelo T. de Alvear 1540. La entrada cuesta $12 (incluye consumición). Reservando mesa al 811-4730 o al 815-3379 y por el mismo precio, también se puede cenar desde las 22. Se reparten entradas gratuitas en la redacción de *Los Inrockuptibles* de 14 a 19, Santiago del Estero 159, 4º "10", Capital.



◆ **Backstage.** La Videoteca de Buenos Aires presenta el ciclo *Detrás de la Cámara*, dedicado a la trastienda de las filmaciones de largometrajes argentinos. En esta edición, se proyectan *Gatica multitudes*, documental sobre el rodaje de *Gatica, el Mono*, de Leonardo Favio, realizado por Sergio Raczko y *No te mueras sin decirme a dónde vas*, sobre el film homónimo de Eliseo Subiela, dirigido por Marcos Carnevale. A las 20.30 en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551. **GRATIS.**

◆ **Delon.** Dentro del ciclo organizado por el Cine Club Núcleo dedicado a Alain Delon, se presenta el film *El regreso de Casanova*, no estrenado en Argentina. La película de Edouard Niermans, según la novela de Arthur Schnitzler, cuenta con las actuaciones de Fabrice Luchini, Delia Boccardo y Alain Cuny. A las 15, 17.30, 20 y 22.30 en el Cine Maxi, Carlos Pellegrini 657. Entrada $3,50.

◆ **Música.** Se presenta el cantautor Alejandro del Prado con su repertorio de poesía urbana, en donde rescata el espíritu de la murga porteña, entremezclándolo con el tango y el rock. A las 23 en Foro Gandhi, Corrientes 1551. Entrada $10.

◆ **Blues.** Se realiza un recital del grupo Dulces 16, presentando temas de toda su carrera y algunos estrenos. A las 23 en Betty Blues, Cabildo 2370. Entrada $7.

◆ **Música II.** Presentación del espectáculo *Jardines Colgantes*, con música de Arnold Schönberg y Alban Berg. Cuenta con la participación de la mezzosoprano Lucila Ramos Mañé, la violinista Haydeé Siebert Francia, las bailarinas Paula Argüelles y Ana Deutsch, el actor Ulises di Roma y el pianista Gerardo Gandini, también a cargo de la selección musical. La dirección escénica es de Horacio Pigozzi. A las 20.30 en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, Cerrito 618. Entrada $5.

◆ **Cine.** El Cine Club Nocturna presenta un festival de dibujos animados con los episodios de *Bat Fink*, *Los Beatles*, *Astroboy* y *Las Aventuras de Huckleberry Finn*, en donde se combinan animación con acción en vivo. A la 1 en el Cine Maxi, Carlos Pellegrini 657. Entrada $3,50.

SABADO 14



Sigfrido. Función extraordinaria de la tercera parte de la nueva tetralogía *El anillo de los nibelungos*, de Richard Wagner, que comenzó en 1995 con *El Oro del Rin* y continuó el año pasado con *La valquiria*.
La dirección musical es de Franz-Paul Decker, régie, escenografía e iluminación de Roberto Oswald y vestuario de Aníbal Lápiz. La función es a las 20.30 en el Teatro Colón. Las entradas, entre $20 y $100, se ponen a la venta a partir del martes 10.



◆ **Homenaje.** El Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires realiza un homenaje a Ernesto "Che" Guevara. Onofre Lovero, Patricio Contreras, Leonor Manso y Ana María Giunta leerán poemas y se presentará un fragmento del espectáculo *La Bodeguita de Buenos Aires*. A las 12 en Córdoba y Junín.

◆ **Opera.** Dentro del ciclo *El Colón por un peso* se presenta la ópera cómica *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti, en versión concierto. Las interpretaciones son del bajo Luis María Bragato, el barítono Omar Carrión, el tenor Eduardo Ayas y la soprano Mónica Philibert con la Orquesta Estable del Colón. La dirección es de Guillermo Brizzio. A las 12 en el Teatro Colón, Cerrito 618. Entrada $1. (Con un día de anticipación.)

◆ **Títeres.** El grupo *Títeres del Mate*, de Manuel Rivero, presenta un espectáculo de pantomima musical y la obra *El panadero y el diablo*, de Javier Villafañe. Luego de la función se realizará un taller abierto de modelado en arcilla con motivos de la obra. A las 17 en el Centro Cultural de Boca en Boca, Céspedes 2935. Entrada $3.

◆ **Música.** *En alas de la sonrisa*, un espectáculo en que la soprano Ana María Osorio, acompañada del pianista Jorge Ugartamendía, recorren diferentes piezas cómicas, entre las que se destacan el aria *Del Bizcochuelo* y el recitativo *De los ingredientes* de Mónica Cosachov, basados en textos de Petrona C. de Gandulfo, el *Dúo Bufo de gatos* de Gioachino Rossini, además de obras de Offenbach, Puig, Rondano y Hargreaves. A las 20.30 en la Scala de San Telmo, Pje. Giuffra 371. Entrada $10.

◆ **Teatro.** *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, narra la historia de los secuestros de hijos de desaparecidos durante la dictadura militar y de los intentos por restablecer su identidad y devolverlos a sus familias. Con E. Pavlovsky y Susana Evans. A las 21 en Babilonia, Guardia Vieja 3360. Entrada $8.

◆ **Salsa.** Presentación del grupo *Bajo Sospecha*, que presenta su nuevo CD, *El Gran Castigador*, con influencias de latin jazz, merengue, boleros y otros ritmos latinoamericanos. A las 22 en El Bembé, Niceto Vega 5510. **GRATIS.**





Era antinazi, pero Hitler lo consideraba el cineasta alemán por excelencia. Pensó que con su film Los nibelungos volvería a despertar la conciencia nacional de su pueblo. La película, filmada en 1924, será estrenada el domingo que viene en el Colón, con la

Los nibelungos las prefieren rubias



música original tocada en vivo. En un hecho sin precedentes –la película dura cuatro horas– se ofrecerá un refrigerio gratuito en el entreacto.

DIEGO FISCHERMAN En la tragedia, los personajes son prisioneros del argumento. El destino mueve sus vidas y aun aquello que hagan para evitarlo, los llevará inexorablemente hacia él. En su segundo poema dedicado al ajedrez, Jorge Luis Borges escribía "...Dios mueve al jugador y éste a la pieza/ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza...?" Y nada resulta más cercano a esa pregunta –o al ajedrez– que el cine de Fritz Lang. En *Los nibelungos*, filmada en 1924, los actos obedecen al destino y éste, a su vez, está inscripto en una trama inevitable que lo abarca y determina: la puesta en escena. Lang, el demiurgo, construye un mecanismo infalible en el que cada escena está concebida pictóricamente. Nada obedece al azar; cada movimiento, la mínima sombra, la disposición de los actores en escena y, por supuesto, la relación entre ellos y la colosal escenografía diseñada por Lang y realizada por Otto Hunte, pueden ser leídos como la explicitación de una teoría acerca del arte.

La película está basada en *El cantar de los nibelungos*, una saga germánica del siglo XII en la que, en 39 estrofas, se narra el ascenso y caída del guerrero Siegfried y la posterior venganza de la bella Kriemhild. La adaptación del texto corresponde a Thea von Harbou, quien era en ese entonces la mujer de Lang. Igual que en la lectura realizada por Wagner medio siglo antes, aquí la historia sirve para decir otras cosas. Si en la tercera parte de la Tetralogía wagneriana, el personaje de Siegfried era la encarnación del héroe "más libre que los dioses" en una especie de revisita al mito prometeico, en el texto de Von Harbou –más ceñido a la leyenda original– y en la manera en que Lang lo filma, aparece más bien el espíritu de la República de Weimar. La muerte del héroe obedecía a una traición, asimilable a la que los alemanes entendían que habían sufrido en la Primera Guerra Mundial, y las traiciones, qué duda cabe, necesitan ser vengadas.

El mismo Lang era claro al respecto. "Llevando la famosa saga a la pantalla, yo quería que los alemanes, que habían sido derrotados en la Primera Guerra, recuperaran una cierta conciencia nacional", decía. Y la película empezaba, por su parte, con el lema "Para que el pueblo alemán la haga suya". Conciencia nacional no fue lo que le faltó al pueblo alemán en los años posteriores y, en 1933, Lang recibió una cortés invitación de Goebbels para ocupar, dentro del Ministerio de Propaganda, la dirección del área relativa al cine. El monumentalismo, los grandes movimientos de masas y el culto de Siegfried eran motivos suficientes para que el gobierno recientemente electo del canciller Adolf Hitler, a pesar de haber censurado la primera parte de *Los nibelungos* –que durante años se consideró perdida–, quisiera contar con Lang en sus filas. El cineasta, sin embargo, no sólo declinó el ofrecimiento sino que emigró primero a París y, en 1934, a Hollywood, dejando a su mujer (que según se cuenta era quien manifestaba tener más puntos de contacto con los ideales estéticos del nacional-socialismo) en Alemania, donde Lang regresó recién en 1956.

En el Teatro Colón hoy regresa el otro *Sigfrido*, el compuesto por Richard Wagner como tercera parte de su Tetralogía *El anillo de los nibelungos*. Y dentro de una semana, el domingo 15 a las 15, la misma sala será protagonista de un hecho inusual. Allí se proyectará la versión completa de *Los nibelungos* de Fritz Lang, restaurada en el Museo del Cine de Munich, con la música original, escrita para la ocasión del estreno por Gottfried Huppertz, tocada en vivo y dirigida por el especialista austríaco Berndt Heller. El hecho, que podría asimilarse al que el año pasado constituyó uno de los acontecimientos culturales más importantes cuando en esa sala se dio la versión de *Metrópolis*, del mismo director, junto a la música escrita por el compositor Martín Matalón, trae esta vez, por un lado, la novedad de la reconstrucción histórica. La música, escrita en 1924, fue recuperada a partir de algunas de las partes individuales de los intérpretes (faltaba la partitura general y parte de lo que se había conservado era ilegible) por Heller y combina, de manera magistral, la necesidad de *sonorizar* los acontecimientos más importantes de la trama y de acompañar el ritmo de la acción, con un lenguaje hiperromántico, muy a la manera de Richard Strauss, aunque con abundantes irrupciones de melodías populares de entonces, y una instrumentación suntuosa y sumamente detallada.

La otra característica inédita será el precio más que popular de $ 10 para todas las localidades, sumado al refrigerio que, en atención a la duración del espectáculo (cuatro horas netas), las autoridades del teatro han decidido ofrecer gratuitamente en el intervalo. El panorama se completa con la exposición que sobre Lang y sus modelos estéticos está montada en el Salón Dorado del Colón desde el lunes pasado hasta el próximo 30. Allí aparecen desde Brueghel el viejo hasta el dadaísmo, pasando, obviamente, por la pintura simbolista de Arnold Böcklin y Max Klinger. Esta suerte de homenaje multimediático a Fritz Lang está coproducido por el Instituto Göethe y auspiciado por el Deutsche Bank y por Lufthansa, e incluye un ciclo de cine, en la sede del instituto, destinado a recrear la atmósfera estética e histórica de la Alemania de 1920. Allí se verá el documental sobre la historia del cine mudo montado por Steffen Wolf (martes 10), *La Ufa: realidad y mito* (miércoles 11), *El testamento del Dr. Mabuse*, de Lang (jueves 12) y, del mismo director, *La muerte cansada* (viernes 13). Las funciones serán en todos los casos a las 20.

Nacido en Viena el 5 de diciembre de 1890, Friedrich Christian Anton Lang era hijo de un arquitecto que lo convenció para que estudiara esa carrera y trabajara en su estudio. Sin embargo, a los 18 años, el joven Lang cambió de idea y se dedicó a estudiar Artes en Viena y en Munich. Luego viajó durante tres años por Europa y finalmente se instaló, para la consabida educación sentimental, como pintor en París. Allí estuvo entre 1913 y 1914 y fue por esa época en que empezó a interesarse en el cine, al mismo tiempo que se presentaba como voluntario en el ejército alemán. Sus primeros guiones fueron escritos en hospitales militares y se trataba de series de detectives e historias de acción, que luego compró el productor Joe May. En 1918, terminada la guerra, el productor alemán Erich Pommer lo llevó a trabajar a su empresa, la Decla. A partir de ese momento, después de un ciclo de películas de aventuras reunidas con el título de *Las arañas*, del frustrado proyecto, debido a sus ocupaciones, de dirigir *Caligari*, comenzó la escalada que lo haría famoso y en la que mucho tendría que ver su relación con von Varbou.

La muerte cansada en 1921, *Dr. Mabuse* (las dos primeras partes fueron filmadas entre 1921 y 1922), *Metrópolis* en 1924 y *Los nibelungos*, del mismo año, dan cuenta de una carrera que luego, en Hollywood, no llegaría a alcanzar la misma altura. Limitado a la serie negra, en 1940 filmó, junto a varios emigrados, una serie de películas de propaganda antinazi, lo que le valió la persecución del Comité de Actividades Anti-Norteamericanas de McCarthy. De vuelta en Alemania, casi no pudo filmar y fue rescatado del ocaso, tan sólo, por el francés Jean-Luc Godard, que lo contrató como actor para *El desprecio* (1963). Nuevamente decepcionado, Lang regresó a Estados Unidos, donde murió el 2 de agosto de 1976 en su casa de Beverly Hills.

De muy joven dejó la actuación por la dirección. Hizo un Shakespeare con actores de TV y un Molière con reparto posmoderno, que la crítica no trató bien pero fue un éxito entre los jóvenes. Conoce todas las caras del espectáculo, desde el gran arte hasta el vil mercado. Alberto Ure habla de sus inicios, su formación, la TV y la gente culta.

"La edad me arruinó más que la TV"

Por CLAUDIO ZEIGER Tiene chapa de director polémico. En los noventa protagonizó más de un round de tono subido en la pelea entre lo culto y lo popular, sobre todo cuando llevó Shakespeare al teatro San Martín (la puesta de *Noche de reyes*) con actores de tv como Gino Renni y Carolina Papaleo, desatando una ola de indignación en el ámbito del "teatro serio". Recientemente volvió a apostar al cruce de códigos con su versión de *Don Juan* de Molière con Iván González, Belén Blanco y Humberto Tortonese. La crítica no lo trató muy bien, pero fue un éxito de público, sobre todo juvenil. Trabajó en publicidad y en la televisión, donde estuvo a cargo de la dirección artística de hitos como "Zona de riesgo". Su figura de polemista está sustentada en un conocimiento infrecuente de todos los ángulos del espectáculo.

¿Cómo comenzó en el teatro?

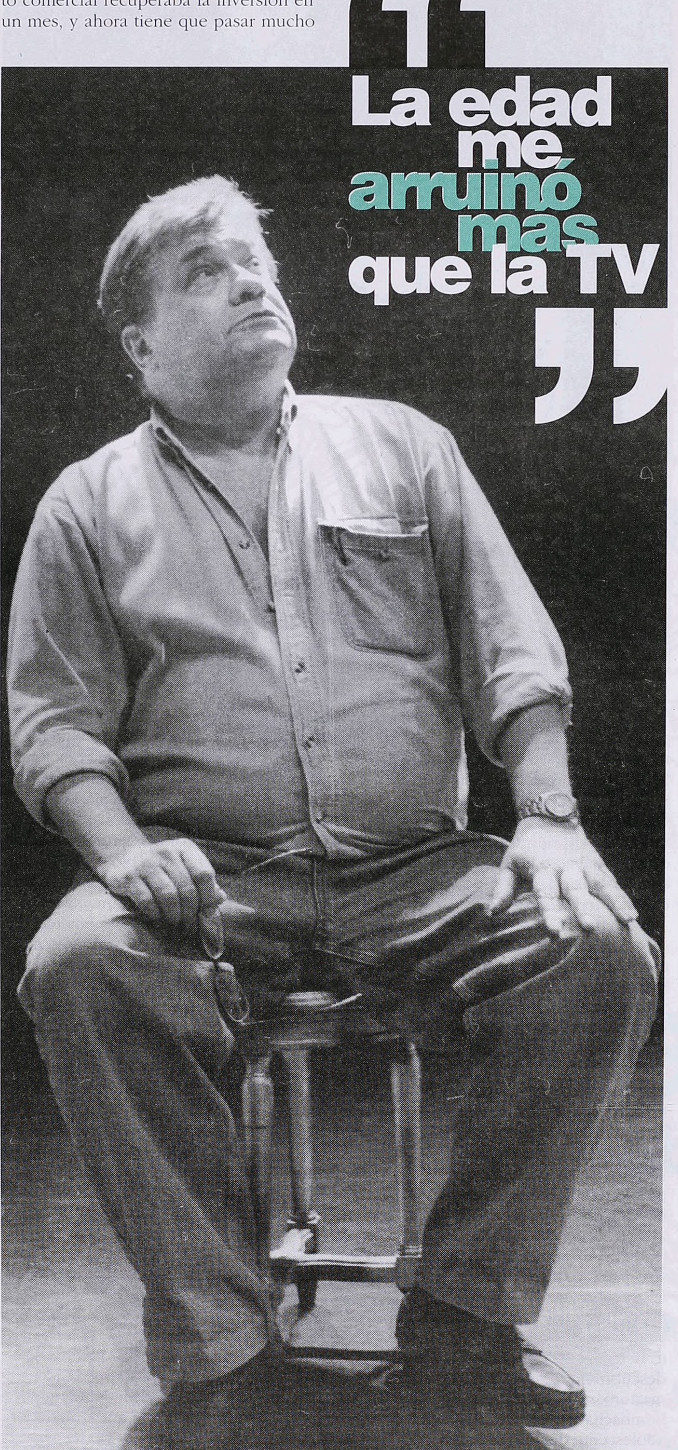
–Siempre me atrajo, desde chico. Especialmente por las obras populares. En la adolescencia me sentí terriblemente atraído por la revista, pero únicamente como espectador. No hay antecedentes de artistas en mi familia. Mi padre había muerto cuando yo era muy chico, y tuve un tío que fue juez, Carlos Ure, que se convirtió en una especie de tutor para mí. Era un fanático del teatro y me llevaba tanto a la revista como al teatro independiente. A mí me gustaba más la revista. No hay que ser injusto, no es que no me interesara, pero me entretenía más la revista que el teatro independiente. Pero por una cuestión familiar, de clase, me inclinaba hacia el teatro culto. Después de un breve paso por la filosofía, en la universidad, desemboqué en un curso de actuación, donde contra mis expectativas no me encontré con las minas del espectáculo que yo ambicionaba. Cuando comencé a estudiar actuación, a los veinte años, me di cuenta de que en ese ámbito no podía ni mencionar mi gusto por la revista. Quizá tenga que ver con una actitud de rechazo a la cultura de clase media ese afán de elogiar la revista, pero también me parecía que el teatro independiente era menos expansivo que el popular, que las emociones estaban más controladas.

¿Por qué dejó la actuación por la dirección?

–Pasó que, cuando había que hacer los ejercicios, inconscientemente yo me ponía a dirigir a mis compañeros. Me di cuenta de que me gustaba hacerlo, y así terminé de director. Actué en un par de películas y en algún programa de televisión, pero tenía una gran curiosidad por estar del otro lado del mostrador. Fui asistente de Carlos Gandolfo y luego sí empecé a dirigir. Ahí hubo una especie de revelación para alguien que, como yo, se había planteado esa división entre el teatro culto y el popular: descubrí que no era gente culta la del teatro culto. Nadie leía Shakespeare en inglés o a Molière en francés.

¿Fue problemático relacionarse con el aspecto comercial del teatro?

–Tuve un momento de incomprensión y también de rechazo de las pautas comerciales, pero eran idealizaciones que hacía yo del teatro, que suponía llamado a un destino más iluminador. Yo tuve un éxito muy grande en una de las primeras obras que dirigí, *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton. Llegó a estar tres años en cartel, y en realidad bajó porque yo ya estaba harto. Pero empecé a entrever lo que era el negocio. Habíamos formado una cooperativa y manejábamos paquetes terribles de guita. Tanto que algunas semanas nos olvidábamos de cobrar. Simultáneamente había empezado a trabajar en publicidad, y gané mucho dinero durante varios años. Con el tiempo se me juntaron las dos percepciones, la artística y la comercial. En cuanto al teatro, se fue transformando en un negocio como cualquiera en la Argentina. Claro que antes era un negocio rapidísimo: un éxito comercial recuperaba la inversión en un mes, y ahora tiene que pasar mucho más tiempo para que eso suceda. Los productores de teatro son gente habituada a dar el golpe, y ahora no pasa eso. Por eso cierran teatros, incluso teatros que son grandes. Durante varios años tuve un teatro, el Planeta, que era chico, unas 280 localidades. Con el éxito de Orton la gente me preguntaba por qué no me iba a un teatro más grande. Esa era una conversación normal en la Argentina de aquel entonces.


Foto: Alejandro Elías

¿Cómo elige una obra?

–En algunos casos me lleva el gusto por una obra. *Los invertidos*, de González Castillo, me llevó veinte años. *Antígona* de Sófocles fue un proyecto de diez años. Shakespeare... ¿qué director no querría hacer *Hamlet* o *Rey Lear*? Pero es un autor que, sobre todo, me aportó el placer de leerlo. Ahora tengo en carpeta una adaptación de *Eduardo II* de Marlowe, que es una obra muy complicada de adaptar por la cantidad de personajes. También una obra de August Strindberg que se llama *Acreedores* y otra de González Castillo, *Los dientes del perro*, que me gusta muchísimo. Pero ahora no empiezo la adaptación de una obra hasta que no me dicen que el proyecto va. Creo que a cierto nivel, para un director es casi lo mismo hacer cualquier obra. Algunas te pueden dar más placer por la literatura que tienen. Pero son momentos, ráfagas. Lo que cuenta es la mecánica de la producción del teatro.

¿Qué le aportó el trabajo en televisión?

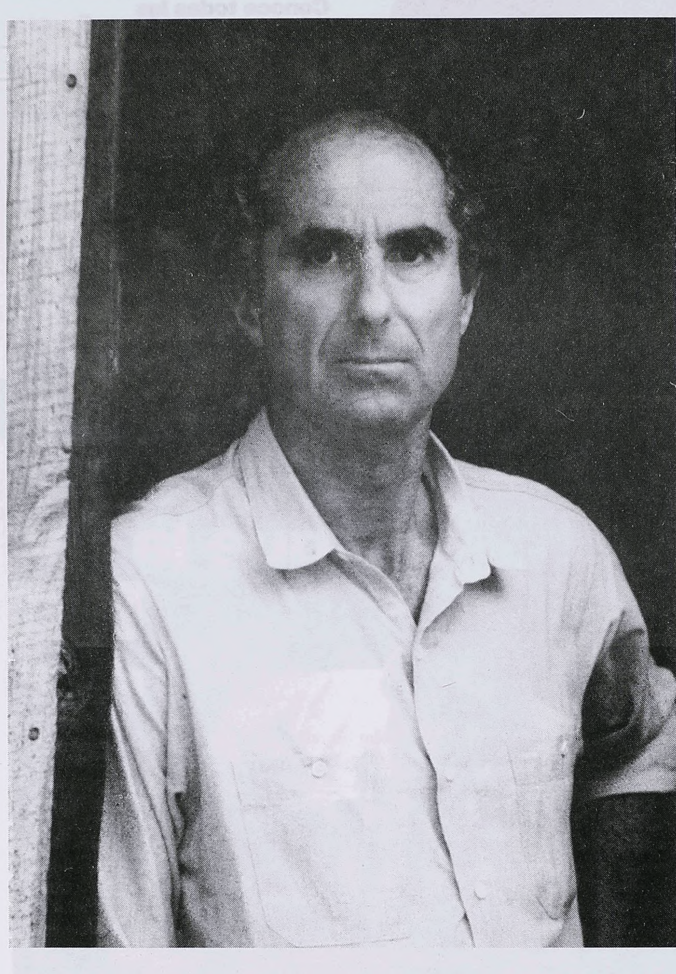
–La televisión argentina tiene un ritmo de producción donde vos hacés el trabajo sin preparar nada. Es medicina de guerra: ves cosas que no verías en la clínica o el hospital, ves entrar gente sin cabeza que habla. Eso es la TV: la bestialidad de la producción. La gente que no está adentro ni se lo imagina. A mí no me disgusta la televisión. Al principio, cuando hice teleteatros, le tenía fobia al encierro de los estudios, pero luego se me pasó. Si vos dirigís un programa, ir a mear es un prodigio. Se para 45 minutos para comer, y enseguida tenés al productor encima, quejándose por las demoras. Cuando uno ve que en Brasil, por ejemplo, la preproducción lleva tanto o más tiempo que la producción, uno se pregunta cómo será trabajar así, con tantos ensayos. Por ahí es un aburrimiento. Y a mí me divierte mucho la televisión argentina.

¿Pensó en algún momento que esa manera de trabajo de la TV podía llegar a perjudicarlo en el teatro?

–Para nada. Nunca lo sentí, por lo menos. Es cierto que uno no sabe de antemano lo que te arruina y lo que no te arruina. La edad me arruinó más que la televisión, seguramente. Hay influencias que saltan a la vista muchos años después. Yo me acuerdo de haber visto unas obras en el año 1967 de una corriente que había en Estados Unidos que se llamaba "el teatro del ridículo". Como quince años después me di cuenta de que esa corriente había tenido mucho más influencia en mí que muchas otras que yo pensaba como influencias más fuertes, como el llamado "living theatre". Era un teatro muy perverso que se hacía ridiculizando el lenguaje masivo, popular. Uno no sabe qué lo influencia y qué no. Mucho después de hacer algo, podés llegar ver lo que te influyó, lo que te arruinó a y lo que te sirvió. R

La indecencia como una de las bellas artes

Mientras sus ilustres colegas norteamericanos languidecen publicando libros de alarmante moderación, Philip Roth sigue escandalizando gloriosamente, fiel a su método de usar al sexo como ganzúa para acceder a un lugar prohibido y producir revelaciones: El teatro de Sabbath, su novela recién aparecida en castellano, es un tour de force de un salvajismo estilístico notable, en donde se narra el peregrinaje de un libertino a través del exceso y la exploración obsesiva de aquella plegaria de San Agustín: "Señor, dame continencia, pero todavía no".



Por JUAN FORN Desde Job, el lamento ha sido una forma literaria de lo más útil. A saber: tómese a un personaje, despójeselo de todo cuanto ama o valora y póngaselo a quejarse de esa pérdida. El norteamericano Philip Roth ha utilizado varias veces esa fórmula a lo largo de su carrera, a modo de carga de profundidad que hace volar por los aires los tabúes respecto del tema elegido. Su primer experimento con el género se tituló *El lamento de Portnoy* y fue un escándalo instantáneo en Estados Unidos cuando se publicó, durante aquella primavera de 1969 que fue, quizá, la época más liberal de los norteamericanos. Con un solo movimiento, Roth se convirtió en aquel entonces en el enemigo público número uno de la comunidad judía y de las más rabiosas feministas y de la intelligentzia de izquierda de su país. En el libro (su cuarta novela publicada, desde su debut en 1959 con *Goodbye Columbus*), el joven Alexander Portnoy se lamentaba amargamente con su psicoanalista por las miserias a que lo sometía el sexo: primero la falta de, después el exceso de. El lamento adquiría proporciones cósmicas y despedazaba a través del ridículo todos los arquetipos de la comunidad judía norteamericana, desde los más conservadores a los más progresistas, así como los logros femeninos de la liberación sexual, guardándose para el final el fetiche más intocable: la *idische mame*.

Dieciocho libros después, el exuberante protagonista de *El teatro de Sabbath* realiza el mismo lamento: pero el destinatario esta vez es Dios y la extensión del libro supera en tres veces la de *Portnoy*. En el camino, Roth ha descubierto que el tributo mayor de una criatura a su creador es el ejercicio de la rebeldía más iconoclasta. Este peregrinaje libertino lo ha hecho evolucionar, sin que se lo propusiera en lo más mínimo, de escritor picaresco a religioso, a través del exceso y la exploración obsesiva de aquello que San Agustín definió maravillosamente en una plegaria: "Señor, dame continencia, pero todavía no".

No hay mejor manera de sentirse tumultuosamente vivo que sumergirse en el lado licencioso de la vida, dice Mickey Sabbath, que ha superado los sesenta años al comenzar la novela, pero continúa haciendo alegre honor a esa máxima en un perdido pueblo de provincia norteamericano. Luego de haber recorrido el mundo con la marina mercante ("detrás del olor a coño que caracteriza a todos los puertos del mundo"), luego de haber sido brevemente conspicuo en la Nueva York de los 60 con su Teatro Indecente (primero de marionetas, luego de seres humanos manipulados de la misma manera), luego de haber huido de Nueva York a ese pueblo bucólico e ignoto, Sabbath es feliz porque ha encontrado su perfecta contraparte: una rotunda croata llamada Drenka, con la cual los juegos sexuales no tienen fin. A Sabbath no le importa haber perdido su trabajo como profesor universitario de teatro por haber seducido a una alumna; no le importa que su mujer se haya convertido en alcohólica y lo deteste; no le importa la artritis que le impide ejercer su único don artístico ni el peligro de ser descubierto por el marido de Drenka o su hijo policía. Hasta que Drenka muere, en las primeras páginas del libro.

Pulverizado su idílico mundo libertino, Sabbath se convierte, para su propia sorpresa, en una bestia sufriente y doblemente peligrosa. Y el libro toma vuelo. A lo largo de quinientas páginas, Mickey Sabbath abandonará ese pueblo, rumbo a Nueva York primero y a la Nueva Jersey de su infancia después, para descubrir que "no hay jodida manera de morir" y que no es nada fácil huir de un lugar cuando "todo lo que uno odia está allí".

A lo largo de ese solitario peregrinaje se sucederá un desfile de fantasmas demasiado vivos, que harán de audiencia a la última gran performance de Mickey Sabbath: su idolatrado hermano mayor muerto en la Segunda Guerra; su adorada madre que enloqueció silenciosamente luego de la muerte del hijo; la neurótica y vulnerable y extraordinaria Nikki Kantarakis, estrella del Teatro Indecente de Sabbath durante los 60 y sufriente esposa hasta que se desvaneció en el aire y nunca se supo más de ella; y por supuesto, esa forma de la concupiscencia hecha mujer llamada Drenka.

Nada detiene a Sabbath. No hay límites para sus afanes por ser todo lo ofensivo posible (en una escena monumental del libro, su mejor amigo, que le ha dado hospedaje en su casa antes de ir al velorio de un amigo común, y lo ha visto derrumbarse y llorar a moco tendido, descubre minutos después a Sabbath masturbándose en la bañadera con una bombacha y una foto de la adorada hija adolescente del dueño de casa). Su curiosidad por sí mismo, por descubrir qué es capaz de hacer, sigue siendo el eje de los actos de Sabbath. Pero aquello que perseguía a modo de celebración licenciosa de la vida (por ejemplo, para sacar de las casillas a las mujeres liberadas apela a una cita de Yeats: "Sólo Dios, querida, podría amarte por ti misma, y no por tu pelo rubio"), ahora tiene el signo inverso: "Quería saber cómo era la muerte antes de internarse en ella", dice en determinado momento. El sexo como forma de pánico, como modo desesperado de acallar el ruido de la muerte y de la pérdida, cobra una nueva dimensión: es tan exuberante como siempre, pero adquiere una sonoridad épica, incluso en sus formas más farsescas. Y ése es, ha sido siempre, el territorio favorito de Mickey Sabbath.

Roth ha apelado en todos sus libros al sexo como ganzúa para acceder a un lugar prohibido y colocar allí una carga explosiva. Para hacer más irritante aún ese procedimiento a los ojos de los bienpensantes, Roth ha apelado también a un sistema de alter egos que coquetean histéricamente con lo autobiográfico. Sus libros siempre proponen una suerte de "¿Dónde está Wally?", en el cual Wally es él mismo. El personaje puede llamarse Alexander Portnoy, Peter Tarnopol, Nathan Zuckerman, Philip a secas o Philip Roth. No importa: la idea parece ser que el lector entienda que hay una diferencia entre autor, narrador y personaje, si bien nunca podrá ser descubierta por el lector (Roth mismo describió ese método como a mitad de camino entre el oscurantismo obsesivo de Salinger y el exhibicionismo histriónico de Mailer). Sabbath es, en ese sentido, la suma de todos los aspectos más descabellados y menos autobiográficos de Roth al servicio de su canto del cisne más autobiográfico: una despedida del sexo como método de revelación.

Hace menos de un mes apareció en Estados Unidos su última novela, *American Pastoral*, en la cual Nathan Zuckerman (el alter ego por excelencia de Roth) ha sufrido una operación de próstata y ya no tiene erecciones. A la luz de esa información, y de la tersura de la prosa de *American Pastoral* (que seguramente publicará Alfaguara en castellano en unos meses), cobran una potencia doble la elocuencia salvaje y la variedad enloquecedora de recursos estilísticos de *El teatro de Sabbath*. Un tour de force que obtuvo sin problemas en 1995 el National Book Award (el premio literario más importante de Estados Unidos) y que sin duda integrará la galería selecta de los libros absolutamente indispensables de Philip Roth: *Mi vida como hombre* (1974), *La lección del maestro* (1979) y *Las vidas de Zuckerman* (1987). Teniendo en cuenta lo difícil que es conseguir hoy esos libros en castellano, se sugiere enfáticamente a los lectores recorrer el anticipo de *Sabbath* que se ofrece en estas páginas y correr a la librería más cercana a hacerse de un ejemplar del libro cuanto antes. R

> **"El dedo más audaz (un dedo medio siempre) se asomaba por encima del tinglado, hacía una seña a alguna muchacha para que se acercara e iniciaba el interrogatorio: le preguntaba si había salido alguna vez con un dedo, si su familia aprobaba a los dedos, si ella misma imaginaba la posibilidad de vivir feliz sólo con un dedo... y entretanto empezaba sigilosamente a desabrocharle la blusa."**

Por PHILIP ROTH En 1953, casi diez años antes de la década notoriamente histriónica en que empezaron a exhibirse por todo Manhattan músicos, malabaristas, trapecistas, compañías de actores dedicados a la agitación y la propaganda, y jóvenes de curiosos atuendos con poca cosa aparte de aquello con lo que se intoxicaban, Sabbath llegó de Roma, montó su tinglado en Broadway y 116, delante de las puertas de la Universidad de Columbia, y a los veinticuatro años se convirtió en un artista callejero.

En aquel entonces, su especialidad, su marca de fábrica, consistía en actuar con los dedos. Al fin y al cabo, los dedos están hechos para moverse, y aunque su esfera de acción no sea enorme, cuando cada uno se mueve con un objetivo y tiene una voz característica, su poder puede sorprender a la gente. A veces, con sólo introducir la mano en una media femenina, Sabbath era capaz de crear toda clase de ilusiones lascivas. En otras ocasiones abría un orificio en una pelota de tenis, o en varias, y proporcionaba a uno o más dedos una cabeza provista de cerebro, el cual estaba provisto de ardides, manías, fobias, todo lo imaginable. En sus primeros espectáculos, a Sabbath le gustaba finalizar el show sometiendo a juicio al dedo medio de su mano izquierda. Cuando el tribunal declaraba culpable (de obscenidad) al dedo, aparecía una pequeña picadora de carne y la policía (la mano derecha) introducía a la fuerza la punta en la boca oval que estaba en la parte superior de la picadora. La policía hacía girar la manivela y el dedo medio (gritando apasionadamente que era inocente de todos los cargos, pues sólo había hecho lo que hace con naturalidad un dedo medio) desaparecía en la picadora, mientras unos fideos de carne de hamburguesa cruda empezaban a surgir por el caño inferior del aparato.

En todo dedo al descubierto hay siempre una referencia al pene, y en algunas parodias que Sabbath desarrolló en sus primeros años en la calle la referencia no era tan velada. En una de ellas sus manos aparecían enfundadas en unos guantes de cabritilla negra muy ceñidos, cada uno con un cierre en la muñeca. Tardaba diez minutos en quitarse los guantes, dedo a dedo, y cuando por fin quedaban todos al descubierto, a más de un joven entre el público se le podría haber sorprendido en estado tumescente. El efecto en las mujeres jóvenes era más difícil de discernir, pero se quedaban mirando, no les azoraba, ni siquiera en 1953, echar unas monedas a la gorra italiana de Sabbath cuando él salía desde atrás de su tinglado al finalizar su espectáculo de veinticinco minutos, sonriendo maliciosamente, con su barbita negra de bucanero, sus ojos verdes y el pecho tan macizo como el de un bisonte, gracias a los años pasados en el mar. Tenía una sexualidad muy evidente, era un hombre anárquico a quien le importaba un bledo lo que pensaran los demás. Al finalizar su espectáculo aparecía hablando hasta por los codos en burbujeante italiano y mostrando su gratitud con gestos ampulosos. Por supuesto, todos los personajes del espectáculo habían hablado en inglés y Sabbath sólo parloteaba en italiano por mera diversión, idéntico motivo por el que estableció el Teatro Indecente de Manhattan, el mismo motivo por el que lo había hecho todo desde que abandonó su hogar en Nueva Jersey, siete años antes.

Incluso detrás de su tinglado, Sabbath podía tener un atisbo del público y, cada vez que veía una muchacha atractiva entre la veintena de estudiantes que se detenían a mirar, interrumpía el espectáculo o lo finalizaba con rapidez, y los dedos se ponían a susurrar entre ellos. Entonces el dedo más audaz (un dedo medio siempre), avanzaba con aplomo, se asomaba graciosamente por encima del tinglado y hacía una seña a alguna muchacha para que se acercara. Y ellas lo hacían, algunas sonriendo como buenas chicas, otras serias e impasibles, como si ya estuvieran ligeramente hipnotizadas. Tras un intercambio de cháchara cortés, el dedo iniciaba un interrogatorio serio: le preguntaba a la joven si había salido alguna vez con un dedo, si su familia aprobaba a los dedos, si a ella misma le parecía deseable, si imaginaba la posibilidad de vivir feliz sólo con un dedo... y entretanto la otra mano empezaba sigilosamente a desabrocharle el sacón. En general, la mano no iba más allá y el interludio terminaba como una farsa inocua. Pero a veces, cuando Sabbath juzgaba por las respuestas que la muchacha era más juguetona que las demás, o que su fascinación era excepcional, el interrogatorio se volvía bruscamente licencioso y los dedos procedían a desabrocharle la blusa. Sólo en dos ocasiones los dedos llegaron al corpiño y sólo una vez trataron de acariciar los pezones al descubierto. Y fue entonces cuando detuvieron, juzgaron y condenaron a Sabbath, precisamente por el mismo delito que había previsto en la parodia con la picadora de carne.

Era inevitable que Nikki no pudiera resistírsele. Acababa de regresar de la Real Academia de Arte Dramático de Londres y vivía en una habitación cerca del campus de Columbia. Durante varios días seguidos, había sido una de las jóvenes bonitas a las que aquel astuto y lascivo dedo medio hacía señas para que se acercara. Por primera vez en su vida estaba lejos de su madre y se paralizaba en el metro y se asustaba en la calle. Era ardiente partidaria de la soledad en su habitación, y ya empezaba a desesperarse porque las audiciones a las que se presentaba como actriz no conducían a ninguna parte, cuando aquel dedo medio le hizo una seña para que participara en la diversión. Sabbath medía un metro sesenta y cinco y Nikki pasaba el metro ochenta, su cabello era negro como ala de cuervo y su piel tenía una blancura láctea. Su sonrisa jamás era gratuita: era la sonrisa de una actriz que despertaba, incluso en las personas juiciosas, el deseo de adorarla, una sonrisa cuyo mensaje jamás era melancólico, sino que decía: "Niego rotundamente que haya dificultades en la vida". Y, sin embargo, Nikki no se movía ni un centímetro de donde estaba, inmovilizada en el extremo del grupo de espectadores. Pero después del espectáculo, cuando Sabbath apareció con aquella barba y aquellos ojos, enhebrando frases italianas, Nikki no se marchó ni tampoco dio la impresión de que se dispusiera a hacerlo. Cuando él se le acercó, rogándole: *"Bella signorina, per favore, io non sono niente, non sono nessuno, un modest'uomo che vive solo d'aria... i soldi servono ai miei sei piccini affamati e alla mia mogle tisica..."*, ella depositó en el gorro el billete de un dólar que tenía en la mano, y que representaba el uno por ciento de la suma mensual con la que se mantenía.

De esta manera se conoció la pareja, y así Nikki se convirtió en la primera actriz del Teatro Indecente y Sabbath tuvo su oportunidad de actuar no sólo con los dedos y los títeres, sino también de manipular a seres vivos. No tenía experiencia como director teatral, pero nada le atemorizaba, especialmente cuando fue declarado culpable en el juicio por obscenidad y quedó en libertad condicional tras pagar una multa. Sabbath el Maldito, Sabbath el Oculto, aquel que había sido detenido por obscenidad ya en 1953. ¿Qué había sido de él?, se preguntaban ahora sus enemigos, seguramente.



Las manos de Sabbath

Cerca de casa, lejos de casa

Su padre es norteamericano de origen alemán, su madre es japonesa. Ella nació en Louisiana, pero se crió en Nueva Orleáns. Hace dos años vino a vivir a la Argentina, donde enseña idiomas. Además, acaba de publicar un libro de relatos, Catástrofes naturales. Se llama Anna Kazumi Stahl. En esta entrevista habla de los riesgos y las virtudes del multiculturalismo.



Por CLAUDIO ZEIGER Cuenta que en Buenos Aires, un tanto sorpresivamente, empezó a encontrar el espíritu de la ciudad en la que se crió, Nueva Orleáns. En la arquitectura, en la vida que va más allá del horario de trabajo y también en la calidez de los vecinos, el barrio. "Encontré una calidad de vida que me sonaba familiar. Pero sobre todo me atrapó la fascinación por el idioma." Y entonces decidió quedarse a vivir aquí. Hace dos años que Anna Kazumi Stahl reside en Buenos Aires, ya con manejo fluido del castellano, a punto tal que se largó a escribir en el idioma de los argentinos. Había venido por primera vez en 1988, por estudio, y desde entonces se propuso aprender el idioma en forma intensa.

Doctorada en literatura por la Universidad de California, en la Argentina enseña idiomas, realiza traducciones y acaba de publicar *Catástrofes naturales* (editorial Sudamericana), su primer libro de relatos en castellano. Si se hace abstracción de la nacionalidad de la autora y se computa a este volumen como parte de la literatura argentina, la novedad aumenta: el lector va a encontrarse con una variedad de asuntos y personajes que lo sitúan frente a una experiencia muy personal de cambios de cultura, de choques de código, de viajes largos y azarosos de un país a otro, de Japón a los Estados Unidos, narrados con una peculiar sensibilidad frente a los detalles y un respeto no temeroso por la lengua adoptiva. "Siempre me siento un poco distinta", afirma la escritora, y basta asomarse a su historia familiar para entender por qué.

Su madre es japonesa y su padre es norteamericano, descendiente de alemanes. Ella nació en el norte de Louisiana en 1963 y poco después la familia se trasladaría a la ciudad de Nueva Orleáns. "El había ido a Japón a estudiar la arquitectura tradicional japonesa. Allí decidió tomar unas clases de japonés y quedó enamorado de la profesora, que era mi mamá. Se casaron y se fueron a vivir a Louisiana a comienzos de los sesenta."

Si de lenguas se trata, de chica, en la escuela, Anna viviría en carne propia uno de esos casos de bilingüismo y diferencia étnica que luego estudiaría en la universidad.

"En mi casa se hablaba mucho japonés. Lo hablaba mi madre, por supuesto, y también mi padre. De todos modos era un japonés muy extraño, infantil, doméstico, y de Kyoto, la ciudad donde nació y se crió mi madre, que a diferencia de Tokio era una ciudad muy tradicionalista. En casa vivíamos bajo muchos de los códigos japoneses, y eso nos conectaba a una comunidad muy pequeña de americanos-japoneses que hay en Nueva Orleáns y que se había constituido durante la Segunda Guerra Mundial. El otro fenómeno era el de las novias de la guerra, las novias de los soldados, de una generación que había entrado en contacto con los americanos antes de la guerra. Mi madre era una excepción, ya que había llegado a los Estados Unidos a comienzos de los sesenta con toda una formación japonesa tradicionalista."

¿Usted recibió esa educación?

–Sí, tanto mis hermanos como yo. Tenía que ver con cierta manera de expresarse, de bajar la mirada, y de asimilar un lenguaje que transmite una conciencia no individualista, que tiene en cuenta al otro. Pero cuando empecé la primaria corté con el idioma familiar. Iba a una escuela católica en la que yo era la única persona no blanca. Louisiana, en los sesenta, era un lugar sin mucha tolerancia hacia la diferencia racial. Los cuentos de *Catástrofes naturales* tratan sobre la necesidad de articular, de negociar entre dos códigos culturales.

¿Cómo fue su experiencia de cambios de códigos culturales en los Estados Unidos y cómo es ahora en Argentina?

–En los Estados Unidos hay un panorama social donde, por momentos, resurge la xenofobia. Pero en las universidades, sobre todo en el ámbito de los estudios culturales y las letras, hay una movilización muy fuerte por incluir la expresión artística de las minorías y tratar de articular una convivencia entre las expresiones multiétnicas y la cultura anglosajona. Aquí empezó a pasarme algo que en un principio me desconcertaba. Muy espontáneamente, simplemente al verme, la gente me pregunta: "¿Vos qué sos?, ¿china, japonesa?" Las primeras veces que yo escuchaba algo así me salían todas las defensas juntas. En los Estados Unidos, bajo la influencia de lo políticamente correcto, no está bien visto ni siquiera preguntarle a una persona sobre su etnicidad, su raza o su religión. Aquí hay un nivel de expresividad mucho más alto, y pronto advertí que esa manera de interrogar sobre el otro no implicaba agresividad. Me fascinó. ¿Cómo es este mundo en el que se puede preguntar con una curiosidad cálida sobre el otro sin que se arme un escándalo? Otro punto de interés para mí era el origen inmigratorio de Buenos Aires, porque ése era mi tema de estudio académico.

¿Empezó a escribir a partir de esas experiencias familiares?

–Tuvo que pasar tiempo para poder llegar a la parte más sólida de los cuentos, a lo que hace a la trama. Empecé a escribir quizá fascinada por una idea de percepción, y por ver qué pasaba con esas percepciones al convertirlas en palabras. Me recuerdo mirando algo para luego bajar la cabeza y escribir, o escribir varias veces la misma escena desde distintos ángulos. Creo que tengo una mente detallista, por eso mis primeros cuentos eran muy descriptivos.

¿Cuándo comenzó a escribir en castellano?

–Los primeros cuentos de *Catástrofes naturales*, que tratan de esas mujeres que van de Japón a Norteamérica, los escribí en inglés. Luego los traduje y los volví a elaborar en castellano. El resto de los textos los escribí directamente en castellano. Cuando escribís en otro idioma perdés un montón de cosas: texturas, sonidos, cadencias. Hay un montón de límites. Hay que acostumbrarse a trabajar con menos recursos. Menos colores, menos tonos. Pero sucede algo curioso: podés sentir el pudor de estar trabajando en una lengua que no es la tuya, y al mismo tiempo sentís una liberación enorme, la posibilidad de poder decir cualquier cosa lejos de tu propio idioma.

Best Sellers

Ficción

1 **El anatomista,** Federico Andahazi (Planeta, $17)

2 **Los cuadernos de don Rigoberto,** Mario Vargas Llosa (Alfaguara, $18)

3 **El general, el pintor y la dama,** María Esther de Miguel (Planeta, $18)

4 **Sostiene Pereira,** Antonio Tabucchi (Anagrama, $18)

5 **Como vivido cien veces,** Cristina Bajo (Atlántida, $19,90)

6 **Lupe,** Silvia Miguens (Tusquets, $16)

7 **Punto crítico,** Michael Crichton (Emecé, $19)

8 **Grito de Halidón,** Robert Ludlum (Atlántida, $18,90)

9 **Jaque a Paysandú,** María Esther de Miguel (Planeta, $16)

10 **El paciente inglés,** Michael Ondaatje (Plaza & Janés, $20)

No ficción

1 **El horror económico,** Viviane Forrester (Fondo de Cultura Económica, $15)

2 **De jardines ajenos,** Adolfo Bioy Casares (Temas, $19)

3 **La inteligencia emocional,** Daniel Goleman (Vergara, $22)

4 **Manual de estilo y ética periodística,** La Nación (Espasa, $20)

5 **Cuyano alborotador,** Jorge García Hamilton (Sudamericana, $18)

6 **El presidente que no fue,** Miguel Bonasso (Planeta, $29)

7 **La vida en rojo,** Jorge Castañeda (Espasa, $22)

8 **Siete leyes espirituales del éxito,** Deepak Choppra (Norma, $9,50)

9 **La voluntad,** Martín Caparrós y Eduardo Anguita (Norma, $28)

10 **Manual de estilo,** Grupo Clarín (Grupo Clarín, $16)

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Interlibros; La Compañía de los Libros, Librerío, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); Boutique del Libro (Lomas de Zamora); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, Lett, La Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela, Rubén Libros (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).
Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

Cuando yo te vuelva a ver...

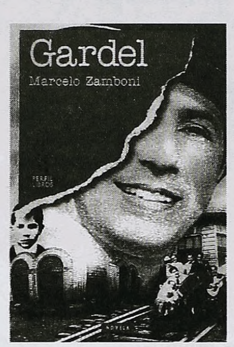
GARDEL
Marcelo Zamboni.
Perfil Libros,
1997, 244 páginas.

Por OSVALDO AGUIRRE El problema ante el que se encuentra esta novela es cómo contar una historia que se supone de conocimiento general y sobre cuyo protagonista se han deslizado versiones que, con el transcurso del tiempo, quedaron sedimentadas con fuerza de verdades intocables. Al igual que cualquier protagonista de un mito, la figura de Gardel aparece sujeta a estereotipos y evidencias. Uno de los logros de Zamboni fue desprenderse de ese peligroso lastre, para bucear detrás de la máscara de la sonrisa inmaculada y el pelo corto engominado y hacer literatura.

La acción narrada se extiende desde el 7 de noviembre de 1933, cuando Gardel decide abandonar Buenos Aires para iniciar un viaje con estaciones en París y Nueva York, hasta el 24 de junio de 1935, fecha de su muerte en el aeropuerto de Medellín. El choque y la explosión del avión que lo transportaban no resultan aquí de un accidente sino que implican un asesinato. Esta "revelación" de la novela aparece desarrollada según los requisitos de un policial clásico: hay elementos previos para sospechar la identidad del criminal, pistas falsas, adelantos y premoniciones, etcétera. Pero en principio se trata, para Gardel, de huir de una ciudad que parece rechazarlo y de poner distancia con el caudillo Alberto Barceló y una incómoda deuda de dinero.

Lo policial se combina, además, con el absurdo. En viaje a París, por una serie de dislates y equívocos, Gardel mata a un empleado de la Paramount, lo que después acreditará una investigación no menos estrambótica del FBI. Por una cruel ironía, que se reitera con otros episodios, desperdicia una posibilidad de salvarse. El destino es inevitable, dice un lugar común recogido por el tango; Zamboni juega con ese y otros refranes y sugiere en forma insistente que Gardel pudo tener otro final. A medida que avanza, la historia se torna más acelerada: 1) Una pareja de grotescos rufianes de Avellaneda, sicarios de Barceló, siguen a Gardel e intentan una y otra vez asesinarlo con champagne envenenado, escorpiones africanos y otros elementos estrafalarios; 2) toma forma una cadena de persecuciones múltiples; 3) en Nueva York, el pequeño Astor Piazzolla se suma a la corte del "rey del tango". En ocasiones, los detalles parecen bordear el disparate: preocupado por su peso, Gardel hace flexiones en su hotel y aerobismo en la Quinta Avenida; en otro momento, la deuda con Barceló le provoca sentimientos paranoicos y una cómica desesperación por el ahorro. Pero en definitiva lo que surge es algo nuevo y diferente a propósito de un tema viciado por los estereotipos. O dominado por el silencio: la novela da cuenta también de fogosas aventuras sexuales de Gardel y de los fantasmas que se atraviesan en su relación con las mujeres.

La narración transcurre con un vértigo que hace recordar el ritmo de los textos de Copi. Su forma es sencilla, casi esquemática, con una descripción mínima de los escenarios. Los sucesos pasan a través de diálogos torrenciales, cuyo notable humor surge de un uso preciso del lunfardo, la sátira de las convenciones tangueras y un conocimiento minucioso de la historia que se aborda (y que a veces traiciona al autor, ya que da por conocidos algunos hechos que el lector no especializado ignora). El discurso de un empresario cinematográfico, su anuncio de la muerte del tango –"fue una música loca para un tiempo obsceno", dice– y la ingenua furia que provoca en Gardel, o la alucinación premacartista de policías norteamericanos respecto del tango –"hay una especie de fanatismo, como si fuera una religión"– marcan algunos de los pasajes más divertidos.



"Las mujeres son las que matan la ilusión", es el comentario que se reitera en el grupo que rodea a Gardel. Podría decirse que la novela, en su desenlace, viene a confirmar esa ocurrencia. Pero más bien parece responder a una ironía sobre el machismo, un componente clave del mito. El culto de la madre, el amor por Buenos Aires, son otros clisés que reciben un tratamiento que combina la burla paródica y el rescate de lo que pudo haber de genuino en esos sentimientos. Al respecto, lo más importante se plantea respecto de la imagen del propio protagonista de los hechos. Aquí aparece un Gardel que, por momentos, actúa impulsivamente, que se muestra atropellado y bastante tonto; pero que también siente con sincera emoción el amor de una mujer o la compañía de sus amigos o que experimenta curiosas contradicciones entre la atracción por una vida simple y el sueño de la gloria y la emulación de Maurice Chevalier. Por el camino de la ironía y la parodia, la novela sigue los pasos de un Gardel desconocido.

Marcelo Zamboni (Buenos Aires, 1956) tiene publicada otra novela, *Moriré una mañana en Nueva York* (1991). Como detalle, *Gardel* fue finalista del Premio Planeta (1995) y obtuvo el Premio Fondo Nacional de las Artes en 1996.

Aquellas viejas revistas

MUNDO NUEVO. CULTURA Y GUERRA FRIA EN LA DECADA DEL 60
Por María Eugenia Mudrovcic.
Beatriz Viterbo, 1997, 188 páginas.

Por SUSANA CELLA La revista *Mundo Nuevo*, a diferencia de publicaciones coetáneas como *Marcha*, *Crisis* o *Casa de las Américas*, no se edita en uno de los países de América latina, sino que aparece en 1966 en París, dirigida por un notorio crítico uruguayo, Emir Rodríguez Monegal. Los rasgos de actualidad y la voluntad de inserción internacional marcaron y prestigiaron la publicación, que contó con las principales figuras de la "nueva narrativa" de los años sesenta. La actitud modernizadora se hace evidente también en una práctica de la crítica literaria que, atenta a las producciones latinoamericanas del momento, incorpora las nuevas teorizaciones vinculadas con el psicoanálisis o el estructuralismo, incluyendo artículos de intelectuales influyentes como Roland Barthes o Jean Paul Sartre. Consecuente con la valoración de la especificidad y autonomías literarias, *Mundo Nuevo* acoge distintas concepciones y tendencias ideológicas. Durante el período en que la dirige Monegal, quien renuncia a la dirección en 1968, el aspecto político –si bien, ineludiblemente presente– tiene un perfil bajo en contraste con el afilado tono polémico de *Casa de las Américas*, algo así como su principal contendiente. Esto se revirtió bajo la dirección de Horacio Daniel Rodríguez, cuando la revista asumió el debate político al mismo tiempo que decrecía el espacio literario y el prestigio de la publicación, que cesó por dificultades económicas en 1971. Pero *Mundo Nuevo* tiene, además, otra historia. Una especie de enfermedad congénita que arrastraría en toda su existencia y que la hizo objeto de numerosos ataques: fue acusada de estar subvencionada por la CIA.

Es de esa historia no tan secreta que se ocupa María Eugenia Mudrovcic en su ensayo *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Para contarla, la autora revisa episodios que antecedieron a su aparición. Es determinante la presencia e influencia del Congreso por la Libertad de la Cultura en tanto fue un proyecto de contraofensiva cultural frente a las propuestas enmarcadas en una política de liberación continental que sobrepasaban lo específicamente literario y cuestionaban, por lo tanto, los modos de operar de las proclamadas actitudes "libres". A su vez, el texto de Mudrovcic asume una actitud fuertemente crítica, menos con juicios o consignas que con estrategias de narración, presentación de informaciones y referencias bibliográficas, concisos enmarques ideológicos y, sobre todo, relaciones. Si hay algo de pesquisa (como sugiere Elvio Gandolfo en el prólogo y como es deseable que haya en una investigación), radicaría fundamentalmente en el entramado, en cómo hechos dispersos o aparentemente inconexos confluyen en la constitución del imaginario "liberal", que pasaría a ser el gran relato del cual *Mundo Nuevo* es un episodio.